İskender Pala

Şİ'R-İ KADÎM

(Şiir Şerhleri)



ÖTÜKEN

YAYIN NU: 349
KÜLTÜR SERİSİ: 114

1. Basım: Ötüken, 1997

ISBN 975-437-206-3

ÖTÜKEN NEŞRİYAT A.Ş.
İstiklâl Caddesi. Ankara Han 99/3 80060 Beyoğlu-İstanbul
Tel: (0212) 251 03 50 • Faks: (0212) 251 00 12

Kapak Düzeni: Nur-Olcay Okan
Dizgi-Tertip: Ötüken
Kapak Baskısı: Birlik Ofset
Baskı: Özener Matbaası
Cilt: Yedigün Mücellithanesi
İstanbul -1998

İSKENDER PALA: 1958 Uşak doğumlu. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi'ni bitirdi (1979). Divan Edebiyatı dalında doktor (1983) ve doçent oldu (1993). Edebiyat araştırmacısı olarak çeşitli ansiklopedi ve dergilerde bilimsel ve edebî makaleler yayınladı. Ortaokul ve liseler için ders kitapları yazdı.
1982 yılında teğmen rütbesiyle intisab ettiği Deniz Kuvvetleri Komutanlığı bünyesinde çeşitli görevlerde bulundu ve denizcilik tarihi araştırmaları yaptı. Binbaşı rütbesiyle Tarihî Deniz Arşivi'nde görevli iken, 1996 yılı sonunda istifa ederek, sivil hayata geçmiştir.

Ders kitapları dışında kalan eserleri:
Türk Dil Bilgisi ve Kompozisyon (1987), *Aşkî ve Divanından Örnekler* (1988), *Hayriyye; Şair Nâbî* (1989), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (1989, üçüncü bs. 1995), *Namık Kemal'in Tarihî Biyografileri* (1989), *Hilye-i Saadet; Hakanî* (1991), *Divan Edebiyatı* (1992, ikinci bs. 1996), *Ata Sözleri Sözlüğü* (1992), *Güldeste* (edebiyat tarihine ait fıkra ve anekdotlar, 1993), *Türkçe Kültürü* (komisyon, 1994), *Turgut Reis* (1994), *Bahriyemiz Tarihinden Filasalar; Safvet Bey* (1994), *Divan Edebiyatında Müstesna Güzeller* (1995), *Osmanlı Düğmeciliği ve Bahriye Düğmeleri* (1995), *Kronolojik Divan Şiiri Antolojisi -Divanü'd-Devâvîn-* (1995), *Osmanlı Bahriyesinin Mazisi -resim albümü-* (1995), *Şâirlerin Dilinden* (1996).

İÇİNDEKİLER

Eslâf kapıldıkça güzelden güzele
Fer vermiş o neşveyle gazelden gazele
Sönmez seher-i haşre kadar *şi'r-i kadîm*
Bir meş'aledir devredilir elden ele

Yahya Kemal Beyatlı

ÖNSÖZ

Yüksek medeniyetler, millete ait maddî ve manevî değerlerin tümünü, zaman içerisinde kendisine has duyuş, düşünüş ve ifade ediş tarzı ile kültürlerine sindirirler ve gelecek nesillerini onunla korumuş olurlar. Osmanlı medeniyetinin kültürü de Türklüğün doğuşu ile başlamış, zamanla gelişerek binlerce yıl bütün Türk toplumlarını millet olarak ayakta tutmuş ve onları yüksek medeniyet seviyesinde temsil etmiştir. Günümüz araştırmacılarının en büyük görevlerinden biri o kültürü meydana getiren bütün değerleri araştırmak, tanıtmak ve geliştirmektir.

Osmanlı medeniyetinin edebiyatı, hiç şüphesiz o kültürün birinci elden kaynağını teşkil eder. Bugün her ne kadar o edebiyat dünyası ile aramızda uzak mesafeler olduğu var sayılıyor ise de aslen bizim olan ve hatta biz olan bu edebiyatın genç nesillerce anlaşılmasında sayılamayacak kadar faydalar vardır. Elinizdeki kitap bu maksatla hazırlanmıştır ve altı asırlık bir birikimin geniş kültür yelpazesine ışık tutar.

Dünyanın her milletinde en gizemli sözleri şâirler söylemiştir. Şâirlerin birer sarraf titizliğiyle işledikleri kelimeler, çok zaman kişilere ayrı dünyalar sunar ve farklı hissediş kapıları açarlar. Bu bakımdan bir şiiri nesre çevirmek çok zor ve hatta belki de abestir. Ancak aradan geçen bunca asır sonra klasik şiirimizi layıkıyla hissedebilmek için beyitlerin belli başlı noktalardan şerh edilmesi, "Şâir böyle buyurmuş"tan ziyade "Şâir şu kültürle buyurmuş" mânâsı taşıyacaktır. Böylece okuyucu, şiiri kendine özgü kültür ve hayal dünyası içinde yorumlayabileceği bazı ipuçları yakalamış olur. Yaptığımız iş, bundan ibarettir.

Bizde şiirlere şerh yazma geleneği pek eskilere dayanır. Bazı şiirler daha yazıldıkları dönemden itibaren şerh edilegelmiştir. Ancak bunların çoğu tasavvufî manzumeler olup belli bir misyon uğruna yazılmışlardır. Tasavvufî edebiyatın dışında kalan şiirler ise şerhe ihtiyaç duymayacak kadar o toplumun malıdırlar ve hemen her şiir okuyucusu bu manzumelerde ne demek istenildiğini pekâlâ anlayabilmektedir. Ne var ki Osmanlılıktan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş ile birlikte eski kültürle yoğrulan bu şiirleri anlamamız güçleşmiştir. Bunu ilk farkeden bazı Cumhuriyet aydınları (Veled Çelebi, Ferid Kam, Tahir Olgun vb.) klasik şiirin özge manzumelerini şerh ederek o kültürü kayda geçirmişler ve âdeta bir kültür köprüsü oluşturmuşlardır. En son 70'li yıllarda da Ali Nihad Tarlan, *Türk Kültürü* dergisinde şiir şerhleri yaparak bu geleneği sürdürmüştür. Onların hepsi eski kültürün içinde yetişmiş insanlar idi ve tabii ki şerhleri de o ölçüde değer taşıyordu. Bizim kuşak, onların bizatihi içinde yaşadıkları kültürü, kitaplardan okuyarak öğrenmek zorunda kalmıştır. Yani biz, onların hakka'l-yakîn bildiklerine, ilme'l-yakîn ulaşmak zorunda bırakılan talihsiz nesilleriz. Bizden sonraki nesil ise ihtimal, bizim onlara tutmaya çalıştığımız aynanın çerçevesiyle sınırlı kalacaklardır. Bunun için sorumluluk sahibi olanlarımız, sık sık şiir şerhleri yayınlayarak o kültürün temelini sağlamlaştırmanın yollarını aramalıdırlar.

Eskiler, "el-Ma'nâ fî batnı'ş-şâir" buyurmuşlardır. Yani "Mânâ, şâirin içindedir." Bu sebeple biz, şâirin kasdettiğini sandığımız mânâyı anlatırken objektif olmaya özen gösterdik. Yine de yorumlar bize aittir ve görüşlerimize katılmayanlara saygı duyarız. Çünkü bize göre bütün şiirler, bilgi edinmek için değil, hissedilmek içindir. Bu kitapçık da zaten bir hissedişin ürünüdür.

ECEL MİHRİBAN OLUR
(KASÎDE)

Nef'î (1582- 1635), kendi çağından taşarak Türk edebiyatının bütün zamanları içindeki en büyük kaside-gû (kaside söyleyen; kaside şâiri) sıfatını bihakkın üzerinde taşıyan mısra sihirbazıdır. Ona "Tûtî-i mûcize-gûyem" dedirten mağrur edası, överken de, söverken de mısralarını nev-i şahsına münhasır nükteler, sanatlar, hayâller ve ilhamlar donatır. Ancak onun gerçek özelliği mübalağa ustası oluşudur. Gazel şâiri olarak da birinci sınıf sanatkâr olmakla birlikte şöhreti ve kudreti kasideleri üzerinde yoğunlaşır. O bu vadide cidden reh-i nâ-refte denilebilecek özge bir yol açmış ve kendisi yürüdükçe yol da âdeta arkasından dürülmüştür. Ne önceki, ne de sonraki zamanlarda onunla yarışan kasidecimiz olmamıştır. İşte bunun için biz alışılmışın dışında olarak onun bir kasidesini -ki genellikle şerhe uygun şiirler gazellerdir- burada şerhe çalışacağız. Bu kaside, XVII. asrın renkli simalarından vezir Kuyucu Murat Paşa için yapılmış olup nesib (teşbib) veya girizgâh bölümleri yoktur. Bunun yerine kaside bir tegazzül ile başlar ve şâir daha ilk beyitte doğrudan doğruya Murat Paşa'ya hitaben konuya girer.

I. Gamzen ne dem ki tiğ çekip hûn-feşân olur
Uşşâk-ı dil-figâra ecel mihribân olur

Gamzen kılıcını çekip de kan dökmeye başlayınca ecel, gönlü yaralı âşıklara acıyıp (âdeta) merhamet gösterir (şefkat kucağını açar).

Bir şiire bu derece ihtişamlı ve yiğit edâ ile başlamak ancak Nef'î'ye has bir tavırdır. Kelimelerin gürül gürül aktığı ve birbiri ardınca kompozisyon oluşturduğu, âdeta bir aliterasyon bunun kadar güzel olabilir. Manzara karizmasıyla okuyucuyu çarptığı pek az şiir tam bir savaşı andırmaktadır. Bir gazelde kılıç, ok, kan, ölüm, ecel vs. manzaraları ancak Nef'î böyle ustaca kullanabilir. Gamzenin kılıç çekip âşık'ı yaralaması divan şiirinde pek harcıâlem bir ifade tarzı ise de Nef'î'nin dilinden ayrı bir güzelliğe kavuşur.

Nitekim kasidenin bütün tegazzül bölümündeki başlıca konu gamzedir. Gamze, sevgilinin süzgün ve mânâlı yan bakışıdır. Bu bakışta sitem ile öfke, işve ile kırgınlık, teşvik ile tahrik bir aradadır. Hele hafif bir tebessümle perdelenirse, bu gamzeden ne anlamlar çıkarılabilir?.. Gamze, yaygın olarak "yanaktaki çukurluk" mânâsında yanlış bir kullanımda dilimize yerleşmiştir. Oysa gerçek gamze, âşıkın, anlamını çözmekte zorlandığı ve binlerce mânâya gelebilecek şüphelere boğulduğu bir bakıştır. Bu bakışta göz, kaş ve kirpikler hep birlikte rol oynar. Gamze her ne kadar gözden çıkarsa da kaş ve kirpiklerin durumuna göre de ona yeni imajlar atfedilebilir. Bazan kılıç olup âşıkın bağrına saplanır, bazan ok olup gönle girer. Sevgili yay kaşlarından kirpik oklarını gamze kılığında fırlatır. Yahya Bey,

Atma tir-i gamzeni edip keman-ebrûnu çin

derken bu hâli tasvir eder. Kılıç olan gamze, âdeta gönül ve güzellik ülkesini kılıç zoruyla ele geçirir. Ayrıca gamzenin cellât olduğu durumlar da vardır:

Âfet-i cân dediler gamze-i cellâdın için
(Nedim)

Bütün bu özellikleriyle birlikte gamze, kaçamak yapılmış bir bakıştır. Âşık için çok tehlikeli ve öldürücü özellikler arz eder. Divan şiirinde gamze için söylenebilecek pek çok söz vardır. Nitekim her şâir bir parça gamze-zede olduğundan onu kendi anladığı biçimde terennüm eder. Tıpkı fili tanımlayan körlerin ona dokunarak değişik yorumlar öne sürmeleri gibi. Şu kadarı var ki gamze daima âşıkta yaralanmalara sebep olur. Yaralanmanın hayal sınırı ise yoktur.

Şimdi düşünelim, ortada bir yiğit, kılıcını çekmiş hûnrîzine savaşlar vermekte. Dört bir taraf kana bulanmış, ama o hâlâ doymamış, yorulmamış. Vurduğu bir tek nokta var, gönül. O, hiç hedefi şaşmayan bir kılıç ustası. Böylesi bir yiğidin bütün özellikleri sevgilinin gamzesinde mevcut. Hatta belki daha da öte. Zira şâirin söylediğine bakılırsa "gamze kan dökmeye başlayınca gönlünden yaralanan âşıklar ecel'e sığınıyorlar". Ne müthiş bir mübâlağa, ne hayret verici bir söyleyiş. Bir kişiyi "savaşçı" sıfatıyla anlatmanın bundan güzel ve bundan kestirme yolu olabilir mi? Zira, gamze kılıcı ortaya çıkınca, herkes ecel'e sığınıyor. İşte bu ifade, mübalağanın en üst derecesi, yani gulüvdür. Bilindiği gibi sığınmak eylemi bir tehlikeyi bertaraf etmek üzere başvurulan bir harekettir. Ecele sığınmak zaten ölüm demekse de beterin beterinden kaçmaktır. Beyitte geçen "mihr-bân (mihriban)" kelimesinin "acımak, şefkat göstermek" gibi mânâları vardır. Şimdi düşününüz, o öyle kan dökücü bir gamze ki onun kılıcına hedef olan gönüllere (kişilere) ecel bile acımakta...

Beyitteki mânânın bütün nirengi noktaları gamzenin kılıcı gibi keskin bakışı, diğer bir deyişle bakışlar altında gönüllerin yaralanmasına bağlanmaktadır. Âşık ise buna dünden razıdır, hattâ zaten bunu arzulamaktadır. Sevilenin bakışlarıyla yaralanmak ve yaranın derinliği ile itibar kazanmak... Bu uğurda can vermek ve dillere destan olmak. İşte âşıkın matlubu. Nitekim Nef'î de bunu söylemekte ve bir bakış ile binlerce yaralı gönle ecel şerbetini içirmektedir. Bunu bir de hüsn-i talil (güzel sebebe bağlama) sanatıyla

pekiştirerek kılıç yarası alan kişinin ölümünü, âdeta ecelin ona acıyarak kucağını açmasıyla izah etmektedir.

2. *Çeşmin o Kahraman-ı gazab-nâkdir senin*
Kim hışmı zâil olsa dahi bî-emân olur

Gözün, gazaba gelmiş öyle bir Kahraman'dır ki, öfkesi geçse bile yine de aman vermez (derecede merhametsiz davranır).

Beyitte geçen "gazab" ve "hışm" kelimeleri "kızgınlık, öfke, hiddet" mânâlarıyla eşanlamlı gibi görünmektedirler. Aslında gazab da, hışm da alelâde öfkenin üstünde bir haldir. Bir nevi öfkede aşırılık bildirirler. Hatta gazab kelimesinin daha çok "gazab-ı ilâhî" biçiminde kullanıldığını görürüz ki alelâde insanlar gazaba gelemezler, belki şiddetli öfke gösterebilirler. Şâir bu kelimeleri bilerek seçmiştir. Zira söz konusu ettiği kişiyi alelâdelik mertebesinden çıkarmak istiyor. Onun kahramanı Kahraman'a benzer. Kahraman kelimesi "yiğit, cesur, pehlivan" anlamlarının karşılığı ise de şâir tevriye sanatı yaparak bize İran mitolojisindeki ünlü hükümdarı hatırlatır.

Kahraman, "Katil" lakabıyla anılan (Kahraman-ı katil), Pişdâdiyân sülâlesinden Şah Tahmurs'un oğludur. Üç yaşındayken devler tarafından kaçırılıp, Kaf Dağı'nda aslan sütüyle beslenmiştir. Henüz on dört yaşındayken devler bile kendisinden korkmaya başlamışlar. Öyle kuvvetli imiş ki devleri yerden yere çalar, iki parmağıyla, devlerin bile kaldıramadığı gürzü ile herkesi korkutmuştur. Gamgam isminde geceleri ay gibi parlayan elmas saplı bir kılıcı varmış. Bir gün suda aksini görüp devlere benzemediğini anlayarak devlerden zorla gerçeği öğrenmiş. Bir âdemoğlu olduğunu anlayınca da bir gergedana binerek İran'a dönmüş. Tek başına binlerce savaşçıyı kılıçtan geçirip zamanın şahı Rüstem'e (Zaloğlu Rüstem) kafa tutmuş. Kahraman-ı katil lakabıyla anılmaya başlayınca Rüstem tarafından öldürülmüştür.

Nef'î'nin bütün kasidelerinde İran'ın efsanevi kahramanlarından bahsedilir. Denilebilir ki, *Şehnâme*'de geçenlerden başka yiğit tanımaz. Nef'î gibi bir şâir için ne esef verici bir hal!.. Ancak divan şiirinin İran kaynaklı olduğu ve prototiplerini daima İran şâirlerinden edindiğini de unutmamak gerekir. Nitekim hemen her divan şâiri övdükleri Türkleri *Şehnâme*'nin hayal mahsulü tiplerine benzeterek *Şehnâme*'yi de divan şiirinin kaynakları arasına sokmuşlardır. Sözgelimi Kahraman adının anıldığı bir kaç beyitte hemencecik şöyle örnek vermek mümkündür.

Çekdikce çeşmi hışm ile şimşir-i gamzesin
Uşşâka dehşet-i gazab-ı Kahraman verir

Nef'î

(Yine çeşm, hışm, gazab kelimelerinin bir arada olduğuna dikkat ediniz.)

Durur mu karşı Rüstemler hışm-ı Kahraman zora
Kaşın yayını kurmuş nâvek-i müjgâna el sunmuş

(Nailî-i Kadîm)

Kahraman'ı bad-ı hışm ve kahrı eyler nâtüvân
Bir mekes imdad-ı lutfunda olur Anka-şikar

(Nazîm)

Bir şâha esir oldu kim bu dil
Her bendesi Kahraman-ı katil

(Şeyh Galip)

Meydân-ı nazma çıktı kalem Kahraman gibi
Aldı cihânı kabzaya sâhib-kırân gibi

(Şeyh Galip)

Addin katında cevr ü sitem dâd-ı Keykubâd
Hışmın yanında lûtf u kerem kahr-ı Kahraman

(Bâkî)

Sensin ol dâver k'olur rezminde dâim müctemi
Kahraman'ın tîğı, Sâm'ın gürzü, Zâl'in hançeri

(Nedim)

Beyte dönelim: Şâir memdûhunun gözünü Kahraman'a benzeterek, onda bir katillik sıfatı olduğunu söyle-

mek istiyor. Katil oluşunun sebebi ise her baktığı aşkına ölüm acısı vermesinden gelir. Üstelik gazab sahibidir de. Öfkesi geçtiği zaman dahi kendisinden korkulur. Nitekim bir kişinin adı azılı katile çıkmışsa yanındakiler daima tedirgin olurlar. Onun bir anda öfkelenivereceği ihtimal dışı değildir. Kaldı ki şâir bu gazablı gözün munis bakışlarında dahi bir öldürücülük özelliği olduğunu söylemektedir. Bunun sebebi de baktığı kişileri kendine âşık ve mecbur edip iflah olmaz dertlere salmasında gizlidir. Yani iyi hali de, kötü hali de kişiyi ölüme giriftar eder. Yukarı tükürse bıyık, aşağı tükürse sakal!..

Bütün bu özellikler savaşan bir yiğidin özellikleridir. Yani şâir bu beyitte düşmanlarına karşı daima amansız olan bir savaşçının mazmununu, memdûhun gözlerine yükler. Keza bu mazmunu bir "katil" olarak ele almak da mümkündür. Zira gazab, hışm, bî-eman sıfatları yanında Kahraman ismi de buna delâlet ederler.

3. *Kim gördü böyle Hindû-yı mest-i kemin-küşâ*
Kim bir hadengi âfet-i can-ı cihan olur

Bir tek oku (bile) âlemin canına âfet kesilen böylesi bir tuzak kurucu mest (olmuş) Hindû'yu (acaba şimdiye kadar bir) gören olmuş mudur?

Hindû, Hindistan âhalisine verilen isimdir. Divan şiirinde hindû kelimesi kullanıldığında genellikle müslüman olmayan siyah ırk kastedilir. Sevgilinin güzelliğini oluşturan siyah ögeler (ben, saç, kaş, göz, vs.) hindû sıfatıyla açıklanır. Bundaki ortak nokta ise kara'lıktır. Bilindiği gibi kara renk küfrü temsil eder (Beyaz ise imandır.) Nitekim bu beyitte de küfre ait özelliklerden mestlik ve kemin-küşâ (tuzak kuran)lık hemen zikredilmiştir. Bu hâl âfet-i cân-ı gerektirir. Âfet kelimesi tevriyeli kullanılmış olup hem iyi hem de kötü anlamında düşünülmektedir. "Büyük felâket ve belâ" anlamıyla memdûhun acımasızlığı;-"Çok güzel ve işveli kişi" anlamıyla da onun câzibesini gözler önüne serer. Bu durumda beyitte övülen kişinin hangi mânâya uygun olduğu ikinci okunduğunda ortaya çıkar. Bir oku bile bütün cihânın canına âfet olan bir savaşçı ile, bir bakışıyla âşıkların canına işleyen bir câzibe ortaklaşa dile getirilmiştir. Yani şâir te'kidü'l-medh bimâ yüşbihü'z-zem (yeriyormuş gibi övme) sanatı yapmaktadır. Nitekim önceki beyitlerde övülen kişinin gamzesi ve gözünden bahsedilmiştir. Burada aynı anlatım devam etmekte ve hindû ile memdûhun yine kara gözü üzerinde durulmaktadır.

Divan şiirinde kirpiklerin saf saf olmuş hind askerlerini andırması yönünde yaygın bir teâmül de vardır. Bu durumda kara göz, ordusuna hükmeden hindû padişahına benzer. Ancak bu öyle alelâde bir padişah değil, Zühâl(Satürn) yıldızı gibi değerli bir insandır. Çünkü hindû kelimesi yedi iklime hâkim olan Zühâl'in bir sıfatıdır. Arabistan, Afrika, Roman, Türk, Hind ve Çin.. Eski çarkın dünyayı coğrafî yönden yedi iklime ayırdığı ve her iklim kuşağında bulunan insanların belli özellikler taşımalarına olan inançları da bu imajı destekler. Üstelik hindû sıfatıyla anılan Zühâl siyah renge hâkimdir ve siyah ırka mensup insanların yaşadığı Hint ülkesini tesiri altında bulundurur. Nadirî'nin beytinde de bu inanışa bir atıf vardır.

Elimde hâne-i ter şol hâkim-i Hindûdur
Ki oldu hikmet ile vâkıf-ı siyah sefid

Bütün bunlardan sonra; şâir sevgili için hindû-yı mest tamlamasını kullanıyor Hindû-yı mest ancak onun "mahmur kara gözlerini" niteleyebilir. Bu durumda âşıkların gönüllerini avlamak için tuzak kurması (kemin-küşâ) da mümkündür. Üstelik o gözlerden atılan oklar (hadeng) da yüreklere saplanan mânâlı bakışları karşılar.

4. *Müjgânlarınla seyreden ol ebruvanı der*
Birden bu denlü tir nice der-kemân olur

Divan şiirinde kaş (ebru) eğri oluşuyla kemâna (yay) benzetilir. Bu kemanın attığı oklar da kirpiklerdir (müjgân). Sevgilinin gamzesi demek olan yan bakışında çok zaman bu yay kaşlardan ok kirpikler fırlayarak aşkın gönlüne saplanır,

onu avlar. Atılan her bir okun öldürücülük özelliği vardır. Saf saf dizilmiş hintli askerler gibi acımasızdırlar. Buna karşılık âşık bu oklara hedef olmaya can atar. Zira gönlüne saplanan ok, sevgiliden bir emanet, bir hatıradır.

Eski sosyal hayatımızda okun büyük bir yeri vardır. Hem spor, hem savaşta ok kullanımı yaygındır. Belli başlı silah olmak acısından okçuluk eğitimine büyük önem verilirdi. Usta, çırak ilişkisi içinde yetişen kemankeşler zaman zaman tertiplenen ok atma müsabakalarında kabiliyetlerini ortaya koyarlardı. Bu müsabakalarda en önemli husus eski rekoru yenilemektir. Kültür ve folklorumuzda da okun büyük önemi vardır. Pek çok okçuluk deyim ve tabiri dilimizde hâlâ yaşamaktadır. Keza İstanbul'daki Okmeydanı, Tozkoparan, Nişantaşı gibi semt isimleri de okçuluk geleneğinin birer hatırasını yaşatırlar. Aynî'nin

Gelip şevketle Okmeydanı'na tir attı bin adım
Kemânkeşlikte taş dikti hüner gösterdi udvâna

beytinde olduğu gibi pek çok beyit ve şiirlerde okçuluk geleneğine dair zengin birikimler mevcuttur.

Nef'î'nin beytinde sözkonusu edilen kaş ile kirpikler kurulu bir kemâna benzetilmektedir. Ancak bu kemanın üzerinde alelâdenin dışında olarak pek çok ok mevcuttur. Âdeta kemankeş bir defada pek çok oku birden atabilmekte ve hepsine de hedefi buldurabilmektedir. İşte bir yay üzerinde bunca oku görenlerin şaşkınlığı bu yüzdendir. Şâir demek ister ki o iki kaşa (keman) dizilmiş olan bunca oktan (kirpik) her birisi bir âşıkın gönlünü bulmakta, gönül kuşunu avlamakta ve kendisine bend etmektedir. Bunun yanında memdûhun usta ok atıcılığına da burada işaret vardır. Nitekim hüsn-i talil çerçevesinde iki yayda yüzlerce oktan bahsedilerek hem o kaş ile kirpikleri kudretten güzelliği; hem de övülenin iyi kemankeş olduğu vurgulanmaktadır. Bilindiği gibi yay kurulduğu zaman kavis çapı daralır. Bu durum, sevilenin kaşını kaldırarak işaret etmesi, birilerine sessiz mesajlar vermesi, kısaca işveli bakışıdır. Bu işveli bakışlar zaten hayran hayran kendisini seyreden âşıkları elbette gafil

avlayacaktır. Eğer onu seyredenler düşmanları ise o zaman memdûhun yiğitliği ve karşısındakileri dehşete düşürmesi sözkonusudur.

Beytin üslûbuna canlılık getirmek bakımından leff ü neşr (ilk mısradaki müjgân ile ebrûya karşılık; ikinci mısrada tîr ve kemân zikredilir) sanatı da ustaca söylenmiştir.

5. *Gamzen suâle başlasa uşşâka her müjen*
Gûyâ lisân-ı hâl ile bir tercemân olur

Gamzen, (mânâlı bakışlarla) âşıklara soru sormaya başlayınca her bir kirpiğin gûyâ (arada) hâl diliyle (söyleyen) bir tercüman olur.

Nef'î'deki şâirlik yeteneği ve çağrışım zenginliği, kasidenin başından bu yana gamzeye ait imajlar ortaya koymasına kapı aralamakta ve hiç bir beyitte tekrara düşmeden yeni arayışları terennüm etmesine fırsat tanımaktadır. Şâir, henüz gamze hakkında söyleyeceklerini bitirmemiştir. Hatta daha sonraki beyitlerde de gamze, yan bakış, süzgün bakış, mânâlı bakış üzerine yeni buluşlar ortaya koyacaktır. Bu beyitte de gamze nedeniyle kirpiklere tercümanlık görevi verilmektedir. Soralım: Gamze, niçin tercümana ihtiyaç duyar? Cevap: Çünkü gamze mânâlı bir bakıştır. Her gören bu bakıştan ayrı bir mânâ çıkarabilir. Burada gamze âdeta âşıkı sorguya çeken bir muhtesip kadar hâkim edalıdır. Kimine göre iyi ve sevindirici, kimine göre kötü ve öldürücüdür. Herkes içinde bulunduğu özel şartlar ve kabiliyetleri miktarınca bu bakıştan iyi-kötü nasibini alır. Ancak bir de tecâhül gösterip mânâyı anlamaktan kaçınan yahut gerçekten gamzedeki mânâ hususunda şüpheye düşenler bulunabilir. İşte bu durumda bir tercümana ihtiyaç vardır. Mamafih gamzedeki mânâyı anladığı halde onun pekiştirilmesini isteyen âşıklar da bulunabilir. Zira tercüman ile pekiştirilen bir mânâ, özel olmaktan çıkıp herkesçe öğrenilecek, âdeta seven ile sevilen arasındaki sır ifşa olunacaktır. Bu hâlden kârlı çıkan da yine âşık olacaktır. Zira gamzedeki mânâ iyi (sevgi, bûse, cilve, istek, arzu vb.) ise âşık rakiplerini kıskandıracak ve onları âdeta çatlatacaktır. Yok eğer gamzenin mânâsı

kötü (eziyet, zulüm, azarlama, dargınlık, öfke, serzeniş vb.) ise âşık çektiği eziyetler ve aşkı uğrunda karşılaştığı güçlükler sayesinde rütbe kazanacak, âşıklık mesleğinde mesafe katetmiş olacaktır. Bu ayrıcalık, sevgilinin nazarında onun değer kazanmasına ve rakiplerin gıptasına sebebiyet verir. Her hâl ü kârda gamzedeki mânânın açığa vurulması âşıkın lehinedir. İster ârifâne (bilerek) isterse tecâhül-i ârifâne (bilmezlenmek) ile olsun âşıkın gamzeye tercüman istihdâmı istemesi bu yüzdendir. Peki, bu tercüman neyi tercüme edecektir? İşte mesele burada düğümlenmektedir. İlk mısrada "Gamzen suâle başlasa" denildiğine göre bu soruları kirpikler tercüme edeceklerdir. Bu tercüme "lisân-ı hâl" ile olduğuna göre, kirpik oklarının yaygın vasfı olan, gönle saplanmak bir tercüme şekli olarak akla gelmektedir. Âşık ister bu oku gönlünde sevgiliden bir yadigâr olarak saklayıp gözü gibi itina göstersin; isterse onun verdiği acı ile helâk olsun; sevgili, gamze ve ok cephesinde bir değişiklik olmayacaktır. Lisân-ı hâl de zaten bunu gerektirir. Ancak her ne olursa olsun, âşıkın gönlü yaralanacak, bağrı yarılacak, kanı akacaktır. O hâlde kirpiklerin tercüme edecekleri mesele bu olmalıdır. Diğer bir deyişle, sevgilinin gamzesi, âşıklarına yerine göre "(Uğrumda) ölmeye hazır mısın? Canın alayım mı? Şimdi görürsün sen! Benim yanımda değerin var mı sanıyorsun? Benim aşkıma lâyık mısın? Ne işler karıştırdığını bilmiyor muyum sanki? Sana gününü göstereyim mi?.." gibi sitem, öfke ve acımasızlık dolu yüzlerce suâlden birini yöneltiyor olmalıdır. Ama bazı okların da gamzeyi âşıka "Bana kavuşmak ister misin? Halvete ne dersin? Koçmak-öpmek mi istiyorsun..." gibi câzip şekilleriyle tercüme etmeyeceği ne mâlum?!.. Hâzım'ın dediği gibi:

Gönlüm belâ-yı aşkı hem ister hem istemez

6. *Gamzen görür itâb ile öldürdüğün bizi*
   Durmaz girişme dahi ana hem-zebân olur

Girişme, (senin) gamzelerinin bizi azarlayarak öldürmekte olduğunu görünce, (fırsatı ganimet bilerek) hiç beklemeyip onunla ağız birliği eder.

Girişme kelimesi "naz, cilve, işve" gibi mânâlara gelirse de aslında "kaş-göz işareti" demektir. Nitekim beyitte bu anlamı daha belirgin görülmektedir. Zira gamze ile bir arada kullanılmıştır. Ayrıca "görmek" fiilinden dolayı da girişmenin göze âit bir eylem olduğu anlaşılır. Şâir girişme yoluyla sevgiliden bir parça merhamet ummaktadır. Gamze ile yaralandığı esnada ister ki, girişme kendisine ilaç versin, yardımcı olsun, gamzenin tesirini azaltsın, azarlamalarına karşılık versin. En azından kendisine yardım etmeyecekse bile gamze ile âşık arasındaki macerada tarafsız kalsın. Ancak âşıkın bütün bu umutları boşa çıkmış, dost bildiği girişme, gamzeye yardıma koşuvermiştir. Böylece şâir, "Düşenin dostu olmaz" kaidesini bittecrübe öğrenmiş olur. Yazık ki iş işten geçmiştir.

Şimdi madalyonun arka yüzüne bakalım. Şâir, bir yandan gamzenin, diğer yandan dost bulduğu girişmenin hücumları altında aşk cihâdı yapmakta ve âşıklık yolunda ne derece metanetli, sabırlı ve üstün olduğunu anlatmaktadır. Zira âşıkın başı daima gamze ile derttedir. Oysa Nef'î bunu yeterli görmez ve her zamanki mübâlağalı yiğit edasıyla gamzeye girişmeyi yardımcı getirir. Zira âşık, aşkı uğrunda çektiği sıkıntılar ile kadr ü kıymet bulup rakiplerine üstünlük sağlar. Yine Nef'î,

Gönlü dilberden kesilmezse acep mi âşıkın
Gamzesiyle tâ ezelden âşinâdır neylesin

demiyor mu?

7. *Bu nâz u bu nigâh-ı tegâfül ki sende var*
   Hızr olsa âşıkın sebeb-i terk-i cân olur

Sendeki bu naz ve bu nigâh-ı tegâfül var ya -âşıkın Hızır dahi olsa- (senin uğrunda) canını vermesine sebep olur.

Divan şiirinde sevilenin en büyük özelliği ve en önemli davranış biçimi nazlanmasıdır. O, naz uykusunda güzelleşir, nazın kucağında beslenip büyür. Naz, sevilenin beğenilmesinin asıl sebebi olarak her âşıkın gönlünü fethe-

der. Sevilenin özellikle âşıkını beğenmiyormuş gibi davranması ona cazibe verip işve ve cilvesini arttırır. O, naz ile öylesine kendinden geçmiştir ki çevresinde olup bitenlere hiç itibar etmez. Âdeta sevgili bir merkez; sevenleri ise dairedir. Odak noktasını ve aşkın gündemini onun nazı oluşturur. Bu naz onu pervasız bir hâle getirmiştir. Âşıklar onun çevresinde birer pervanedir. Velhâsıl, sevilen nazda, seven niyazdadır. Nedim, sevgilideki bu naz hâlini ne güzel anlatır:

Mest-i nâzım kim büyüttü böyle bî-pervâ seni
Kim yetişdirdi bu gûnâ servden bâlâ seni

Sözkonusu beytimizdeki "nigâh-ı tegâfül" tamlamasına "Görüp görmezlenmek, aldırmazlık, hâlden anlamaz bakış, anlamazlıktan gelme, dikkat etmeyerek bakmakla karşısındakini küçük görme ve tezyîf, değer vermeyerek bakma" gibi mânâlar yüklenebilir. Beyitte tam olarak hangi mânânın kastedildiği belli değilse de âşıka karşı bir önemsemezlik ve onu yok farz etme tavrı ile aşağılanmasına sebebiyet verme maksatlı bir bakış olduğu tahmin edilebilir. İşte zaten âşıkı çileden çıkaran bakış da budur. Sevgili uğruna her fedakârlık ve sıkıntıya tahammül eden âşık, kendisinin hâlâ sıfır noktasında olduğunu görünce kahrolur, yıkılır, ölür, biter. Daha da kötüsü, sevgilinin onu bile bile sıfır noktasına indirmesidir. Zirâ nigâh-ı tegâfül'de bu kasıt mevcuttur. Artık bu durumda âşıkın dünyada yaşaması için bir sebep kalmamıştır. Bütün umutlarını yitirmiş olan bir âşıkın ölüm isteği de o derece yüksek olacaktır. İşte bunun içindir ki şâir "Hızır bile olsa, âşıkın ölümü kucaklaması"nı mubah görür. Hızır kimdir?

Hızır, Âb-ı hayat'ı içip ölümsüzlüğe eren kişidir. Peygamber veya velî olduğu hakkında rivâyetler vardır. Kur'ân-ı Kerîm'de Musa Peygamber ile yaptığı yolculuk hikâye edilir (Kehf sûresi, 59-81. âyetler). Adının Belban b. Melkân olduğu, geçtiği yerlerde yeşillikler bittiği için "Hızır (yeşerme, tazelik)" adıyla anıldığı, Nuh veya Musâ peygamberler zamanında yaşadığı, yahut ölümsüzlüğe erdiği, her asırda başka bir Hızır bulunduğu, bunalan kulların imdadına yetiştiği (Kul bunalmayınca Hızır yetişmez), perişan kıyafetle dolaştığı, her yılın 6 Mayıs günü dünyadaki işleri istişare için İlyas Peygamber ile İskender Seddi üzerinde buluştuğu, bu yüzden 6 Mayıs'a Hızır-İlyas (Hıdırellez) denildiği vb. hakkında pek çok rivayetler vardır. Ancak onun en önemli özelliği, ölümsüzlüğü hakkındaki inanıştır.

Rivayete göre, Hızır, İskender-i Zülkarneyn'in veziri imiş. İskender'in ordusu bir memlekete uğramış. Orada kendisine, ileride bir deniz olduğu, o deniz geçilince üç aylık yol olan karanlıklar ülkesinin (zulumât) başladığı, bu ülkede Âb-ı hayat (ölmezlik suyu, Bengisu) pınarının bulunduğu söylenmiş. İskender ordusuyla bu denizi geçmiş, sahip olduğu karanlıkları aydınlatan iki mücevherden (çerağdan) birini Hızır'a vererek ayrılmışlar. Hangisi Âb-ı hayat'ı bulursa yekdiğerine haber vereceklermiş. Bu sırada Hızır'ın yanında İlyas da bulunmakta imiş. Hızır ile İlyas bir müddet ilerlemişler. Yorulunca bir pınar kenarında konaklamışlar. Hızır, yanında getirdiği pişmiş balıkları çıkarmış. Pınardan elini yıkarken bir damla su balıklardan birinin üzerine damlamış. Balık o anda canlanıp suya sıçrayarak yüzmeye başlamış. Hızır bilmiş ki Âb-ı hayat budur, kana kana içmiş. İlyas'a da içirmiş. O sırada bir emr-i ilâhî gelmiş ki bundan İskender'e söz etmeyeler. Bir rivayete göre de İskender'i bulduktan sonra bu pınarı göstermek istemişler ama tekrar aynı yeri bulamamışlar. Böylece Hızır ile İlyas ölümsüzlüğe ermiş ve kıyamete kadar Hızır denizde, İlyas da karada sıkıntıya düşenlere yardımla görevlendirilmişler.

Eski edebiyatımızda pek çok yönden Hızır'dan bahsedilmiştir. Hatta Hızır epizotu, folklor ve halk hikâyelerine de girmiş, Hızır'ın ölümsüzlüğü Türk-İslâm inancında büyük bir yere sahip olmuştur. İşte şâirimiz de yukarıdaki beyitte onun bu cephesi üzerinde durarak gulüv (mübâlağanın en aşırı derecesi) sanatı yapmaktadır. Sevgilinin naz ve önemsemez bakışları karşısında bütün âşıklarının can vereceğini söylemekle yetinmeyerek, âşıkın Hızır olmasının bile

bu bakış ve naz karşısında dayanamayacağını vurgulamış, sözlerini güzel bir sanatla da daha cazip hâle getirmiştir.

8. *Sen böyle nâz u şîve satınca gedâlara*
Narh-ı metâ-ı derd ü belâ râygân olur

Sen, (aşkını isteyen) dilencilere böyle naz ve şîve satmaya devam edersen, (korkarım ki) dert ve belâ malının narhı değer kaybedecek (bedava olacak).

İlk mısradaki şîve kelimesi "naz, edâ, işve, cilve; kurum" gibi mânâlara sahiptir. Sevgilinin naz ve şîve satması, istiğnâ hâlidir. Dolayısıyla sevgilinin âşıklara yüz vermediği, onlara karşı hem cilve gösterdiği; hem de kurum sattığı anlaşılır. Zaten Divan şiirindeki sevgilinin mümeyyiz vasıflarından biri de budur.

Narh, "Çarşı-pazarda satılan mallar için resmî makamlarca gösterilen fiat"tır. Eski edebiyatın düşünce sistemine göre aşkı satın alabilmek için paraya değil; derd ü belâya sahip olmak gerekir. Zira sevgili aşkının karşılığını ve sevgisinin narhını dert ve belâ olarak ilan etmiştir. Aşkı uğrunda dert ve belâlar biriktirmeyen kişi onu satın alamaz. Bilakis sevgili bu aşk metaının karşılığında en çok dert ve belâyı veren veya pahasını en çok dert ve belâ ile ödeyen âşıka onu satmayı vadeder. Ancak şâirimiz söylediği sözlere bakılırsa, bu yaygın kuralı bozan bir sevgili ile karşı karşıyadır. Zira onun sözünü ettiği mahbûb, naz ve şîveyi o derece mebzûl göstermektedir ki bunun karşılığı olan belâ ve dert de o oranda çoğalmaktadır. Burada geçerli olan husus, ekonominin genel kuralıdır. Yani arz-talep dengesi.. Talep çoğaldıkça arz da çoğalır ve fiatlar kendiliğinden düşer. Nitekim âşık talebi arttırdıkça mâşuk da arz'ı arttırır. Bu durumda alıcıların elindeki metaın (dert ve belâ) devamlı değeri düşer. Metâdaki değer kaybı, satılan şeyin (cilve ve naz) değerini arttıracaktır. Bu da bir enflasyon kuralıdır. Sevilen öylesine naz ve şîve göstermekte, diğer bir deyişle, naz ve şîveye öyle dayanılmaz bir cazibe vermektedir ki değeri anbean artmakta, alıcısı da durmadan çoğalmaktadır. Bu durumda tabiî olarak dert ve belâ adı verilen paranın değeri düşmekte, piyasa bozulmakta, resmî narh da ucuzlayarak dengeler alt üst olmaktadır. Şâirin korkusu da zaten budur. Eskiden en çok belâ ve derd nakdini ödeyen âşık sevgilinin naz ve işvesini satın alabilirken şimdi; "çok" kelimesinin karşılayamayacağı kadar çok derd ü belâ ile dahi onu satın almak mümkün olmamaktadır. Zira bu dert ve belânın nakdî değerinin sıfıra inmesinden ve bedava olmasından korkulmaktadır. O hâlde bu müşkilin tek çaresi, naz ve şîve'nin değerini ve cazibesini arttırmamak; kısaca naz ve şîve'ye son vermektir. Nitekim şâir de sevgilisine bu duruma bir son vermesini; yoksa bu aşk pazarındaki herkesin dert ve belâ ile helâk olacağını, yani âşıklarının gittikçe artırdıkları dert ve belâya dayanamaz hâle geleceklerini söyleyerek onu insafa davet etmektedir.

9. *Yeksân ise yanında seven sevmeyen seni*
Hûbâna bu muâmelden çok ziyân olur

Seni seven ile sevmeyenin değeri sence aynı ise, senin bu tutumundan dolayı (diğer) güzellere çok zarar erişir.

Şâir, sevgilisinden gördüğü kötü muâmele karşısında isyan etmek istemekte ama bunu edebe mugâyir bulmaktadır. Aslında söylemek istediği şudur: "Ben seni herkesten çok sever ve uğrunda bunca çile ve ıstırap çekerken, sen beni rakiplerim ile eşit tutuyorsun, bu reva mı? Adaletli davran da bana gerçek değerim ölçüsünde ilgi göster ve hiç olmazsa bir kerecik gülüver, tebessüm et!" Direkt olarak böylesi bir serzenişte bulunmak âşık için mümkün değildir. Belki dolaylı yoldan (burada olduğu gibi) bir sitemde bulunulabilir ve "Âşıklarını eşit tutmaktan diğer güzellere zarar erişecek, artık gerisini sen anla!" diyebilir.

Beyitteki "hûbân" kelimesi "güzeller, iyiler" demektir. Divan şiirinde daha çok "güzeller" mânâsıyla ve sevgililer için kullanılır. Nitekim Ruhî de ünlü terkîb-i bendinin son beytinde Şam güzellerinin âşığı olduğunu,

Hâlâ ki biz üftâde-i hûbân-ı Dımışk'ız

diyerek bildirir. Nef'î'nin beytinde sözkonusu edilen hûbân'dan maksat, şâirin sevgilisi mertebesinde olan diğer güzellerdir. Nitekim yaygın kanıya göre, her bir güzelin çevresinde âşıklar ordusu oluşur; yâr, ağyâr ile kuşatılır. Eğer bu güzellerden birisi bir tutum içine girerse, diğerleri de ondan görerek bu tutumu âdet hâline getirebilirler. Yeni çıkarılan âdetler iyi olursa (bid'at-i hasane) tasvip görür. Ancak kötü âdet çıkarmanın vebâli büyüktür. Şâir gizliden gizliye sevgilisine bunu hatırlatmaktadır.

Böyle bir tutumdan diğer güzellere ne zarar erişebilir? Bir defa, kadir bilmezlik ile suçlanacaklardır. Üstelik bu tutum mürüvvete aykırıdır. Dahası, âşıkların özellikle çok aşırı sevenlerin hakları yenmiş olacaktır. Bu bir kul hakkı sayılır. Kul hakkını meşrulaştırmak ise vebâldir. Sevgili dahi kul hakkı alsa affedilemez.

"Hûbân" kelimesinin "iyiler" mânâsını ön plana çıkarırsak, beyitte söylenenlerin hedefi değişmiş olacaktır. Şâirin iyiler ile kasdetmiş olduğu kişiler, sevgilinin has âşıkları, yâni en başta kendisi olmalıdır. Bu durumda âşık it sürüsünü andıran rakîpleri ile eşit tutulmaktan elbette zarar görür. Kurunun yanında yaşın da yanmasına göz yummak, elbette mürüvvet sahibi yüce gönüllü bir sevgiliden umulamaz ve umulmamalıdır. Şâir, herkese değerine göre muamele etmek gerektiğini hatırlatarak beytin bu mânâsı ile sevgilisinden bir parçacık olsun lûtuf ve himmet ummaktadır.

10. Râzî değilse ger buna nâmûs-ı dilberî
Uşşâka derse böyle ihânet yamân olur

Dilberliğin namus anlayışı bu tür (seven ile sevmeyenin eşit tutulduğu) durumlara razı değilse ve (o anlayış) âşıklara da "Böylesi bir ihanetin (sonucu) pek yaman olur!.." diyorsa...

Divan şiiri, beyit esasına dayanan, bütün yerine parça güzelliğine önem veren bir şiirdir. Ancak bunun yanında bir de beyt-i merhûn geleneği vardır. Aynı zamanda bir sanat sayılan beyt-i merhûn, mânâsı başka bir beyit ile tamamlanan beyitlere denir. Cümle akışı ve konu bütünlüğünün sağlanması için şâirler uzun manzumelerinde (mesnevî, kasîde

vb.) beyt-i merhûn kullanırlar. Kasîdemizin 9, 10 ve 11. beyitleri bu türdendir. Yani 9. beyitte başlayan mânâ, 10. beyitte; 10. beyitteki mânâ da 11. beyitte tamamlanmaktadır. Şâir, 9. beyitte sevgilisinin seveni ile sevmeyenini ayrı tutmamasından şikâyet ederek 10. beyitte kendisine nâmûs-ı dilberîyi (dilberliğin haysiyet ve nâmusu, sevgili olmanın kanunu, dilberlik yasası, dilberliğin örf ve an'anesi) hatırlatmaktadır. Peki nedir dilberlik yasası?...

Divan şiirinin kalıplaşmış imaj ve hayal dünyası içinde en müstesna makamda sevgili oturur. Güzellik ülkesinin padişahı olarak onun, kullarını (âşıklarını) ilgilendiren ve aralarındaki ilişkileri düzenleyen mücerret bir yasası vardır. Her âşık bu yasayı bilir ve ona göre hareket eder. Yasaya aykırı davranışı görülen âşık ise cezalandırılır. Bu, tıpkı kanunlar karşısında bireyin durumu gibidir. Ancak burada kanun koyucu sevgilidir. Haddizatında Divan şiirinin sevgilisinde bir sultanlık özelliği vardır. Başında güzellik tacı taşır. Âşık adı verilen kulları/askerleri vardır. O her ne söylerse bir ferman hükmündedir. Kullar ona yakınlaştıkları ölçüde değer kazanırlar. Ancak o yerine göre gazaba gelip çevresindekileri per-perişan eder; yerine göre lûtf u atâda bulunur. Sokağa çıksa olay olur, yer yerinden oynar, fitne kopar. Gülse herkes güler. Sevinse herkes sevinir. Ancak bu sultan hiç bir zaman üzülmez. O yalnızca üzer. Sitem ve kendini gizlemek yoluyla bütün âşıklarını onulmaz dertlere salar vs. vs. vs... İşte şâir dilberlik yasası olarak bu kuralları sözkonusu etmektedir. Ancak bu yasanın en başta gelen maddelerini de şöylece sıralamaktan ve buna sevgilinin nazar-ı dikkatini çekmekten kendini alamaz:

1. Sevilen katında seven ile sevmeyen eşit tutulamaz.
2. Sevilenin ihaneti yamandır.
3. Sevilen kendisini herkese, yahut her yerde, âşıklara gösteremez.
4. Bütün bunlara rağmen sevgili ne yapsa revadır, vs.

Beytin ikinci mısraında girift mânâlar vardır. Âdeta her bakışta değişen bir güzellik, adım attıkça renklenen çifte vitraylar gibi çeşitlilik... Öncelikle "yaman" kelimesinin

"kötü, korkulu, fena, berbat", mânâları ile "alışılmışın üzerinde olan güç, etki, güzellik ve beceri" mânâsını beraber gözönünde bulundurmak gerekir. İhanet sevgiliye ait olursa yaman kelimesinin ikinci mânâsı; sevene âit olursa, birinci anlamı ön plana çıkar. Çünkü ihanet sevgiliye ait bir davranış biçimidir. Sevilen, âşıkın rakiplerine yüz vererek ona ihanet etme hakkına sahiptir. Nitekim bu türden bir ihanet âşıkın olgunlaşmasına vesile olur. Ancak âşıkın aşkında ihanet göstermesi beklenemez. Yani âşık hiç bir zaman sevgilisine karşı itiraz hakkına sahip değildir ve başkasını sevemez. Bu hâl onun alın yazısıdır. Bu yazının öngördüğü çizginin dışına taşıp ona ihanet edemez. Şâir yaman kelimesinin bu anlamlarını birlikte zikrederek bir îhâm-ı tenâsüp sanatı yapmaktadır. Sevgili, âşıklarına karşı ihanetinin "pek güzel olacağını" ancak âşıkın ihanetinin "fena bir davranış biçimi" olduğunu yaman kelimesiyle diğer âşıklara bildirmektedir. Bu bir yandan tehdittir; diğer yandan imtihandır. Âşıklar hem tehdit için, hem de imtihan için her dem âmâde sayılırlar. Ancak buradaki asıl mesele, dilberlik kanununun böylesi bir davranış biçimine cevaz verip vermemesi meselesidir. İhanet, elbette kanunsuz bir davranıştır. Ancak yine de ihaneti kimin yaptığına bakılır. Bu durumda dilberlik kanununa ictihad yoluyla yeni bir madde ilavesi de mümkündür:

5. Sevilen, âşıklarının imtihan ve olgunlaşmaları için onlara ihanette bulunabilir.

Peki o hâlde sevene düşen tutum ne olmalıdır? Şâirimiz, bir sonraki beyitte bu kanun maddesine bir şerh getirir:

11. Her nâ-mahâlle ruhsat-ı nezzâre ya neden
Bir gün demez misin ki mahallinde kan olur

... Peki ama (her âşıkına) olur olmaz yerde (ve zamanda) sana bakma iznini vermek de neden? Bir gün bu yüzden arada kan dökülebileceğini düşünmüyor musun?..

Şimdi düşünelim: Sevilen, gerçek âşıkını diğerlerinden ayrı tutmuyorsa, onları ihanet ile imtihan ediyorsa, yahut ihanetleri sözkonusu olunca bunu pek kötü bir kanunsuzluk sayıyorsa, üstelik dilberlik yasası buna cevaz vermiyorsa; o hâlde sevilenin de bu kurallara göre hareket etmesi, cezâ ile ödülü, eziyet ile iltifatı âdil ölçüler içinde uygulaması beklenmez mi? Onun mürüvveti ceza yanında arada sırada ödül de verebilmesidir. Oysa şâirimize göre sevilende bir adaletsizlik sözkonusudur. Yani olur olmaz âşıklarına kendisini göstermektedir. Bu tutum gerçek âşıklarını kahretmez de ne yapar?!.. Çünkü o bir hazinedir; herkese açılamaz. Açılırsa kıymetini bilmeyenler, hakkında ileri-geri konuşanlar bulunabilir, adı dillere düşer, dedikodu çıkar. Gerçek âşıkların da böyle bir hâle tahammülleri sözkonusu olamaz ve âşık geçinen rakipleri ile aralarında kan çıkar. Kaldı ki sevgilinin böylesi davranışları, yeni yeni kıskançlıkları kamçılar. Elbette kıskançlık, aşk işinde kan dökülmesine sebeptir. Hangi âşık vardır ki sevgilisini kıskanmasın; yahut onun namusunu korumasın? İşte bu yüzden şâir, sevgilisine serzenişte bulunarak üstü kapalı tarizler yapmakta, ona dilberlik yasasını hatırlatmaktadır.

Beytin mânâ ve sanat ağırlığını mahal ve nâ-mahal kelimeleri taşımaktadır. Öncelikle bu iki kelimede bir iştikak sanatı mevcuttur. Üstelik her iki kelime de bir tezat içinde verilmiştir. Mahallinde kelimesi, yine bir tevriye ile kuvvetlendirilmiştir. "Nâ-mahal", "yersiz, uygunsuz, olur olmaz" mânâlarını; mahallinde ise "yerine göre, sırası gelince; (senin bulunduğun) mahalde, mahallende" anlamlarını içerir. Beyitteki mahallinde kelimesinin her iki anlamı da tevriyeli kullanılarak ilk önce "sırasında, yeri gelince" sonra da "mahallende" anlamları kastedilmiştir. Buna göre âşıklar, sevgililerini kıskanınca kan dökmekten çekinmeyeceklerdir. O hâlde sırasının yahut yerinin gelmesi, kıskançlık anını karşılamış olur. Kelimenin mahalle anlamı ise ikinci plandadır. Bu durumda da âşıkların sevgilinin mahallesinde birbirlerine girip kan dökmeleri ifade edilmeye çalışılır ki bu davranış biçimi Divan şiirinin gelenekleri arasındadır. Sevgilinin mahallesinde âşık kavgası hiç eksik olmaz, hatta sevgilinin mahallesinin köpekleri onların kanlarıyla beslenir. Yahut âşıklar sevgili için onun mahallesinde aralarından birini böylece kurban etmiş olurlar. Bütün bunların sebebi, sevgi-

linin dilberlik kanunu hilafına kendisini herkese göstermesidir. Âşık için bundan daha ağır bir işkence ve imtihan olamaz. Artık ya ölecek, ya öldürecektir. Zira dilberlik yasası, her ne kadar sevilen tarafından gözardı ediliyorsa da sevenin bu yasayı çiğnetmemesi gerekir. Bu da ancak kanunun çiğnendiğini görenleri ortadan kaldırmakla mümkündür. Yoksa kimse sevilene kanunları çiğnedi diye hesap soramaz. Âşıkın haddine mi, böyle bir ikazda bulunsun. O ancak sevgilisinin namusunu korumakla yükümlüdür. Bunun yolu da sevgilinin yüzünü görenleri öldürmektir. Hani bir türküde,

Yüzünde göz izi var
Sana kim baktı yârim

denir ya!.. İşte âşıkın bu göz izine tahammülü yoktur. Zira sevgilisinin yüzü o denli saf ve berraktır ki bir uygunsuz kişi ona bakacak olsa gözlerinin izi kalır. Bu bir namus lekesidir. Herkes bu izi gördükçe âşıka neler demez!? O hâlde âşık, namusunu korumak zorundadır. Bu bakımdan kimse onu kınamamalıdır. Namus için "Mahallinde kan olması" normaldir de, asıl normal olmayan, sevgilinin bunu düşünmemesi; yahut âşıkını bu hususta mihenk taşına vurmasıdır. Kısacası yüzünü herkese göstermekten ötürü bir gün kan dökülebileceğini gözardı etmesidir. Âşık için ne dayanılmaz bir durum!..

12. Dil bu hevâ ile kafes-i teng-i sînede
Mânend-i mürg-i bâl-şikeste tapân olur

Gönlüm, şu heves ile sînemin dar kafesinde, kanadı kırık kuş misâli çırpınır (durur)...

Nef'î, daha önceki üç beyitte olduğu gibi sözlerini yine beyt-i merhûnlar ile sürdürmektedir. Âdeta bu sözlerinin sonuna da iki nokta koymuş gibi okuyucuyu daha sonraki mısralara hazırlar. Nitekim biz burada sözkonusu edilen "heves"in ne olduğunu bir sonraki beyti okurken anlayacak ve anlatacağız.

Gönlün bir kuş olarak dar beden kafesinde çırpınıp durması, her devirde apayrı imajlar doğurmuştur. Tasavvufa

göre gönül kuşunun kafeste tutulması, onun ulvî gayelerinden alıkonulmasıdır. Gönül kuşunu uçurmak, manevî semalarda seyrine fırsat vermektir. Aksi takdirde insan olmanın gayesi terkedilmiş olur. Hele bu gönül kuşu o kafesten çıkmak için çırpınıyor, kendini paralıyor ve kanadını kırıyorsa. Keza her ulvî düşünce uğruna gönül kuşunu esir olmaktan kurtarmak gerekir. Namık Kemâl'in bir murabbaında, hürriyet için gönül kuşunu kafesten çıkarmak gerektiği şu yolda terennüm edilmiştir:

Mahveder kendini bülbül bile hürriyet için
Çekilir mi bu belâ âlem-i pür-mihnet için
Dîn için devlet için can çekişine millet için
Azme hâil mi olurmuş bu çürük ten kafesi

Beyitte geçen "mânend-i mürg-i bâl-şikeste" tetâbu-ı izâfeti (zincirleme isim tamlaması) her duyan insanın yüreğinde acıma hislerini uyandıracak bir mânâ ve âhenge sahiptir. Herkes bir vesile ile kendisini "kırık kanatlı kuş misâli" addedebilir. Ancak bu kuşun kafeste olduğu düşünülünce ünlü atasözümüzü de hatırlamamak elde değildir: "Bülbülü altın kafese koymuşlar; ah vatan, vah vatan demiş."

Şimdi bu beyti daha iyi anlamak için beyt-i merhûn çerçevesinde şiirimizi okumaya devam edelim:

13. Kim gülşen-i ruhunda vere nağmeye karâr
Tâ ol zamân ki bâğ-ı cihân pür-hazân olur

... (O gönül kuşunun yegâne hevesi şudur) ki, cihân bahçesinde sonbahar oluncaya (kıyamet kopuncaya) kadar, senin yanağının gül bahçesinde nağmeye karar versin (ilelebet senin gül yanağını anlatarak şakısın).

Divan şiirinin başlıca mekânı gülşen (gül bahçesi)dir. "Gülistân" veya "gülzâr" şeklinde zikredilen gülşen, sevgilinin kendisinden ayrı düşünülemez. Gülistânda sevgilinin kokusu bulunur. Sevgilinin yanakları birer güldür. Yüzündeki terler, gül üzerindeki jâleleri andırır. Kulakları kıvrım kıvrım güllere benzer. Ağzı bir gül goncasıdır. Ağzının açılması (gülmesi), gülün açılmasıdır. Bu kadar gül imajı bir

araya gelince sevgilinin yüzüne gülşen dememek de reva değildir. Ancak yanağın gülşen olması (gülşen-i ruh), yanakların al al olup kızıl güllere benzemesindendir.

Beyitte nağme ile karâr kelimeleri îhâm-ı tenâsüp sebebiyle bir arada zikredilmiştir. Karâr kelimesinin "durma; devamlılık, süreklilik" anlamları yanında, mûsıkîde de bir terim olarak kullanıldığı bilinmektedir. Mûsıkîde "taksim yapılırken ana makâma dönüş"e karar denir. Mısradaki nağme kelimesi, karâr'ın bu mânâsını da gözönünde bulundurmamıza kapı aralar. Böylece şâir gönlünü, sevgilinin gül bahçesini andıran yanağında devamlı bulundurmak, aşkını o yanaklara bağlayıp süreklilik özelliği ile ilelebet onu seveceğini anlatmak ister. Bir önceki beyitte şâirimiz gönlünü kuşa teşbih etmişti. Bu beyitte de gülşenden bahsetti. Bu durumda gönül kuşunun bir bülbül olduğu âşikârdır. Bülbülün nağmesi daima gül (burada sevgilinin yanağı) üzerinedir. Bülbülün nağmesinde karar göstermesi ise bilinen gül-bülbül efsânelerini ve ünlü aşkını temsil eder. Şâir bununla yetinmeyerek karar kelimesinin mûsıkîdeki anlamını da hatırlatmakta ve ana makâm'a bağlı kaldığını, yani dilinde yalnızca sevgilinin bulunduğunu, zaman zaman başka sözler (değişik nağmeler) terennüm etse de daima ana makâmı (sevgilinin hususiyetlerini) zikretmeyi şiar edindiğini söylemektedir.

Âşık ne zamana kadar sevgiliyi zikredecektir? Şâir beytin ikinci dizesinde bu hususa açıklık getirmekte ve "cihân bağında sonbahar oluncaya dek" bu terennümden vazgeçmeyeceğini bildirmektedir. Bu bir sadakat sözüdür. Şâir bu göreve talip olduğunu âdeta yemin eder gibi üstüne basa basa söylemekte, daima sevgilinin aşkını şakımak hususunda istekli olduğunu vurgulamaktadır.

Bâğ-ı cihânın pür-hazân olması bülbül için gül mevsiminin geçmesi ise de âşık için kıyametin kopmasıdır. Her kişinin kıyametinin, kendi ölümüyle ilişkili olduğunu İslamî nasslar bize bildirir. Şâir için cihan bağına hazan erişmesi, ancak ölüm ile gerçekleşir. Âşıkın ihtiyarlaması -bize göre- hazan olmamalıdır. Zira âşık kaç yaşında olursa olsun daima genç gönüllüdür ve sevgilisine karşı alâka besler. Hatta zaman aktıkça aşkında kemâle erer, olgunluk kazanır. Onu sevgilisinden ayıran yegâne hadise ölümdür. O, güneş doğup battığı müddetçe; yahut kendisi nefes alıp vermeye devam ettikçe âdeta sevgiliyi düşünmeye, söylemeye, hayâl etmeye, anlatmaya, sevmeye vs. yeminlidir. İşte bunun içindir ki Nef'î, dünya bahçesine sonbahar erişinceye dek, sevgilinin gül bahçesini andıran yanağı üzerine devamlı şakıyıp durmak arzusuyla, gönlünün kırık kanatlı bir kuş gibi, daracık göğüs kafesinde çırpınıp duracağına dair taahhütte bulunur. Bu bir mübâlağadır ve tabiî ki Nef'îyânedir. Ancak arka planda gülşen-hazân ilişkisiyle bir de îhâm-ı tezat yapılmıştır. Gül bahçesi bahara özgü iken, şâir sonbaharı zikreder. Ondaki bu sonbahar fikri, ne İzzet Molla'nın,

Bir mevsim-i bahârına geldik ki âlemin
Bülbül hamûş, havz tehî, gülsitân harâb

dediği gibi hazânı andıran bir bahar; ne de Nabî'nin,

Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz
Biz neşâtın da gamın da rûzigârın görmüşüz

dediği, her şeyin geçiciliği fikrine dayanır. Onun sonbahara bakışı belki Emrî'nin,

Yârsiz bu cihânda neyleriz
Gülü yok bûsitânda neyleriz

dediği noktada düğümlenir ki gerisi rûz-ı mahşerde görülecek bir hesaptır.

14. Fikreyleyince dâm-ı girih-gîr-i zülfünü
Bir hâlet elverir ki kafes gülsitân olur

... Zülfünün büklüm büklüm (halka halka) olmuş tuzağını düşününce, (orada çekilecek sıkıntılar ve eziyetler gözümün önüne gelerek) öyle bir hâl vâki olur ki, beden kafesi (gönül kuşuma) bir gül bahçesi gibi görünür.

Divan şiirinde gönlün kuşa benzetilmesi pek harc-ı

âlem bir söyleyiş biçimidir. Hemen her şâir gönlünü bir vesîle ile kuşa teşbîh eder. Nitekim iki beyit önce Nef'î, gönlüne yine kuş sıfatı yakıştırmış ve bedenini de kafese benzetmişti. Gönül kuşunun gerçek yuvası ise sevgilinin dağınık saçlarıdır. Hemen her şâir o kuşu, yuvasında görmek ister. Nitekim Fuzulî'nin,

Âşiyân-ı mürg-i dil zülf-i perîşânındadır

mısraında bu düşünce açıkça vurgulanmıştır. Haddizatında sevgilinin saçları da, âşıkların gönül kuşunu avlamak için bir tuzaktan başka bir şey değildir. Dahası, âşık avlanmak; maşuk da avlamak için her dem âmâdedir.

Bilmem şimdiki çocuklar da kuş avlıyorlar mı? Yahut nasıl avlıyorlar? Benim çocukluğumda kuşları avlamanın en basit ve yaygın malzemesi bir avuç yem (arpa, buğday, darı vb.) ile uzunca bir ip idi. Özellikle kuşların yiyecek bulmakta güçlük çektikleri karlı kış günlerinde testere ile kesilmiş iki ağaç parçası, yanyana duracak şekilde karlar üzerine dikine çakılır; bunlardan birinin üzerine yem taneleri bırakılır, diğeri ise taneleri taneleri yemeye gelen kuşun konması için hazırlanır ve üzerine ince ipler ile girift bir tuzak hazırlanırdı. Küçük yuvarlaklar hâlinde serbestçe bırakılan ip kıvrımlarından oluşan bu tuzak, kuşun ayakları hareket ettikçe onu kendiliğinden boğumlayıp bağlar. Sonuçta kuş uçmak istediğinde ayaklarından yakalanmış olarak kalakalır. -Meğer ne zâlimce şeymiş!- Keza bir çatal ağaç parçası ile yarı dik duran bir kalburun kullanıldığı kuş avlama metotları da vardır. Her ne ise; Divan şiirinde sevenlerin gönlü birer kuş olunca, sevilenlerin saçları da onlar için hazırlanmış kıvrım kıvrım birer tuzak hâline dönüşür. Bu tuzağın yemleri ise, sevgilinin -buğday tanesini andıran- benleridir. Hatta çok zaman sevenin gönlü bu tuzağa yakalanmış, esir edilmiş vaziyettedir. Daha doğrusu âşık bunu bizzat kendisi ister. İşte Nedîm'den bir beyit:

Esdikçe bâd-ı subh perîşânsın ey gönül
Benzer esîr-i turre-i cânansın ey gönül

XVI. asır şâirlerinden Aşkî de gönlünün kuşunu isteyerek sevgiliye verdiğini hiç saklamadan ve hatta övünürcesine şöyle anlatır:

Âvârelikte gönlüm mürg-i hevâya benzer
Gördüm bana yakışmaz bir dil-rübâya verdim

Gönlün kuşa teşbîhi, halk şiiri ve folklorunda da yaygın bir kullanım bulmuştur. Nitekim bir türküde şu mısraları bulmaktayız:

Garip bir kuştu gönlüm
Elimden uçtu gönlüm
Zülfünün tellerine
Takılıp düştü gönlüm

Bütün bunlardan sonra, beyt-i merhûn çerçevesinde üç beytimize topluca bakalım:

Âşıkın gönlü eğer bağrındaki dar kafeste kırık kanatlı bir kuş gibi çırpınıyor, buna rağmen sevgilinin yanak gülistanında kıyamete dek nağmeye karar vererek inlemeye, ağlamaya, sevgili uğruna şeydalanmaya, şakımaya devam ediyorken, birdenbire sevgilinin büklüm büklüm zülüflerindeki tuzağı düşününce öyle bir hâlet-i rûhîye içine giriyor ki, o daracık kafes artık kendisine gül bahçesi kesiliveriyor. Dikkat edilirse henüz âşıkın gönlü sevgilinin zülüflerinin tuzağına tutulmamış, yalnızca bunu aklından geçirmiştir. Yani yine bir mübalağa, bir gulüv sözkonusudur. Sevgilinin zülfündeki tuzağı düşününce hemen kendinden geçen bir gönül kuşu, acaba o tuzağa takılıp kalsa ne olur, neler olur, nasıl dayanır!?... Bir kafesin, bir kuş için gülistan olması ne pahalı bir mutluluktur! Acaba bu uğurda neler feda edilebilir? Daha iki beyit öncesinde, gönül kuşunun kafeste olmasından dolayı şikâyet ve serzenişlerini dile getiren şâir, hangi fikre kapılmış, yahut hangi hayâle inanmıştır ki o kafesi gülistan olarak değerlendirmektedir? İşte aşk bu olsa gerektir. Hasretin ortadan kalkması ve sevgiliyi ta içinde hissetmek... Bu, tıpkı "sevgili" deyince akan suların durması; onu düşününce gayrı düşüncelerin zihinden silinmesidir. Nitekim bu

bir hâlettir; birden gelir, aniden gidiverir. Bazen sevgiliyi anınca onu kendinde bulan âşık, bazen de,

Men ta senin yanında bile hasretem sana

diye onun mevcudiyetinde de onsuzdur, yokluğunu hisseder. Ah mine'l-aşk!..

15. Zülfün mü ya gezende siyeh mâr-ı hambeham
Kim pâsbân-ı genc-i nihân-ı miyân olur

(Şu görünen senin) zülüflerin midir; yoksa belinin gizli hazinesinin bekçiliğini yapan kıvrım kıvrım, sokucu kara yılan mı?...

Nef'î'nin bu kasidesine bir tegazzülle başladığını daha önce söylemiştik. Tegazzül âdeta iki konuya hasredilmiştir. İlki gamze, diğeri zülüf. Bu bakımdan 18'inci beyte kadar süren bu bölüm yek-âhenk iki gazelden oluşmuş gibidir.

Şâir bir önceki beyitte sevgilinin zülfündeki tuzakları düşünmüş ve onlara can attığını bildirmiştir. Bu ve sonraki dört beyitte (15-18. beyitler) de yine beyt-i merhûnlar ile sevgilinin zülüfü hakkındaki düşüncelerini dile getirecektir. İlk olarak da "Bunlar zülüf mü yoksa..." diye sorarak o saçlar hakkında ne söyleyeceğini şaşırdığını, yahut o konuda söylenecek pek çok söz olduğunu istifham sanatı ile verir.

Zülf, yüzün iki yanında, kulakların önünde sarkan, ucu yanağa doğru kıvrılmış saç lülesidir. Ancak zaman zaman saç yerine de kullanılmıştır. Divan şiirinde zülüf sevgilinin güzellik unsurlarından biri olarak sık sık sözkonusu edilir. Geleneğe göre saç her ne kadar örüklü, sarık, fes veya ferâce altında gizli; sarışın kızıl renkli vs. ise de divan şâiri onu daima kara ve dağınık görür, gösterir. Bu arada kıvrımlı oluşu en başta ele alınır. Şekil, koku ve renk yönünden saç üzerine söylenecek söze nihayet yoktur. Şekil olarak saç kıvrım kıvrım olmuş (hambeham) bir kara yılanı andırır. İşte beyitimize göre bu yılan bir hazinenin bekçiliğini yapmaktadır. Hazine ise sevgilinin güzelliğidir. Zira içinde la'l dudaklar, firuze hatlar, inci dişler, yakut ağız vs. kıymetli mücevherât vardır. Şâire nazaran bu hazine sevgilinin belidir. Sevgilinin beli o derece incedir ki bazen gözle görülemez. Âdeta yok sayılır. Yahut vardır ama görülmez (nihan). Tıpkı defineler gibi. Define de bir yerde gizlidir. Yani onu kimse göremez, ama vardır.

Hazine genellikle virânelerde bulunur. Bu virâne ise ya âşıkın yıkık gönlü, ya sevgilinin perişan (dağınık) saçlarıdır. Eski bir inanışa göre her hazine bir yılan veya ejderha tarafından korunur. Beytimizde bunun için pâsbân (gece bekçisi) kelimesi kullanılmıştır. Dikkat edilirse pâsbân vasıfsız bekçi değil gece bekçisi demektir. Bu da sevgilinin saçlarının siyahlığı, yahut hazinelerin bulunduğu virânelerin karanlık oluşundan kinâyedir. Virâneler, insanların uğramadığı yerlerdir. Elbette yılanlar da bu tür yerleri yurt edinirler. Ancak sevgilinin zülfü, öyle bir yılandır ki yurt edindiği yer, hemen her âşıkın her an uğramak veya kucaklamak istediği, hayâlini gözünden çıkarmadığı güzellik hazinesinin (sevgilinin ince belinin) kenarıdır. Bu durumda zülüf yılanları hazineye el uzatacak kişileri sokmaya ve zehirleyip öldürmeye hazırdır. Tıpkı definelerdeki yılanların da define avcılarını sokmaları gibi. Saçlar birer yılan olup, bel hâzinesine bekçilik ettiklerine göre uzun olmaları gerekir. Yani beyitte sevgilinin beline kadar uzanan bir saç sözkonusudur. Tıpkı uzun yılanlar gibi. Nitekim bu yılanların münhani gidişleri de o zülüflerin kıvrımlarla dolu dalgalarını oluşturur. Özetle şâir, sevgilinin belini bir hâzineye benzetip saçlarını da onu bekleyen yılanlara teşbih ediyor. Ancak bunu söylerken onun gerçek zülüf özelliğini de göz ardı etmeyip "Bu bir zülüf mü, yoksa yılan mı?" sorusuyla gizliden gizliye onu övüyor.

Beyitteki miyân kelimesinin "bel" anlamı yanında mûsikî terimi olarak da "güftelerin üçüncü mısraı" anlamı vardır. Keza beyitteki pâsbân kelimesi "î" iyelik eki aldığında (Pasbânî), Türk mûsikîsinin mürekkep makamlarından birinin adı olarak karşımıza çıkar. Günümüze örneği ulaşamayan bu makamın Nef'î'nin yaşadığı dönemde hâlâ kullanılıyor oluşu da bu yorum için önemli bir ipucudur.

16. Yahut hümâ şikâr edici şâhbâzdır
Dâim hevâ-yı sayd ile bî-âşiyân olur

... (Bu görünenler zülüflerin mi) yahut da daima av peşinde olmaktan dolayı yuvasız (yersiz yurtsuz) kalan hüma avcısı bir doğan mıdır?

Beyitte hiç bir soru kelimesi kullanılmadığı hâlde ifâde soru biçimindedir. Bu anlam bir önceki (15.) beyitte geçen "zülfün mü" ibaresindeki soru ekinden kaynaklanmaktadır. Beyt-i merhûnlarda anlamın devam ediyor oluşu şâire bu kullanım imkânını verir. Nitekim beytin ilk kelimesi olan "yâhut" edatı da bir önceki beyitte geçen "ya" bağlacının devamıdır. Dilbilgisinde bir kalıp olarak kullanılışı "ya......ya......yahut (da)......" biçimindedir. Bu edatlar karşılaştırma görevi yaparlar ve daima iki veya daha fazlası bir arada kullanılırlar. *Ya* öyle, *ya* böyle, *yahut da* ... gibi. İşte şâir de bir önceki beyitte sevgilinin saçları için "bunlar ya zülüftür, ya bel hazinesinin bekçisidir..." diyerek cümlesine ara vermiş şimdi o cümleye "....yahut (da) ....." diyerek devam etmektedir. Önce şu hususu açıklayalım:

Rivayete göre Hüma, talih kuşu, devlet kuşu olarak bilinen yeşil kanatlı, sarı gagalı ayakları olmayan, bu bakımdan devamlı uçan, kemikle beslenen ve dirisi ele geçirilemeyen bir kuşmuş. Kaf dağından uçarmış. Asıl vatanı Okyanus Adaları veya Çin imiş. Gûyâ hüma kuşu uçarken gölgesi kimin başına düşerse o kişi padişah olur veya iyi talihe kavuşurmuş, hüma, hiç bir kuşu incitmeyen, refah, kudret ve mutluluk saçan bir kuş olarak Divan şiirindeki sevgiliye benzer. Sevgili hangi âşıkına iltifat ederse o, devlete ermiş olur.

Beyitteki Şahbaz kelimesi iri ve beyaz bir cins doğanın adıdır. Avcılar bu kuşu şahin gibi av üzerine salarlar ve av kuşlarını böylece yakalarlar. Nef'î de sevgilinin zülfünü doğana benzetmektedir. Ancak bu doğan öyle her kuş için havalanmaz. Onun avı yalnızca hümadır. Burada Nef'îyâne bir mübâlağaya daha şahit oluyoruz. Elbette sevgiliye ait bir alıcı kuş öyle keklik veya bıldırcın avlamayacaktır. Onun avı

yalnızca hüma olabilir. Böylece bütün iyi talih menbaını ele geçirmiş olacaktır. Sevgili kendisi bir iyi talih menbaı iken hüma peşinde koşması, belki rakibini yok etmek istemesinden ve iyi talihi tekelinde bulundurma arzusundan kaynaklanmaktadır. Üstelik bu uğurda onun şahbazı artık yuvadan uçmuştur ve bir daha konmamak üzere devamlı av peşinde koşmaktadır. Hüma hiç yere konmadığı için burada sözkonusu edilen doğan da devamlı uçmak zorundadır. Yani av hevesi ile (hevâ-yı sayd) hiç bir zaman yuva edinememekte, bî-âşiyan olmaktadır. Şahbaz diye nitelenen zülüflerin bî-âşiyan oluşu ise saçların perişân ve dağınık oluşundan kaynaklanır. Onu bî-âşiyan eden de hevâ kelimesinin "hava, yel" anlamıdır. Zaten yaygın teâmüle göre sevgilinin saçları daima dağınıktır. Dağınık saçın sebebi ise sevgilideki naz mahmurluğu veya rüzgârın o saçları dağıtmasıdır. Böylece o saçlardaki misk kokusu etrafa yayılıp âşıkları mest etmektedir. Gerçekte de saçlar daima karışık durumda olup her bir telin en ufacık harekette birbirine girmesi, karışması sözkonusudur.

Her ne olursa olsun sevgilinin saçı bir alıcı kuşa benzetildikten sonra kuş özellikleri taşıyan âşık gönüllerinin vay haline!...

17. Gâhi halka halka durur pîç ü tâb ile
Tuğra-yi hükm-i pâdişah-i hüsn ü ân olur

... (O zülüfler), bazen (iç içe) kıvrımlarıyla halka halka durup güzellik pâdişahının fermanındaki tuğra olurlar.....

Tuğra, padişahın imza ve damgası yerine kullanılan şekildir. Ortada yuvarlaklaşan isim yazısının üstünden ve sağ yanından iki veya üçer kol uzanarak estetik bir yapı oluşturur. İlk tuğrayı Oğuz Han'ın kullandığı sanılmaktadır. Nitekim kelimenin aslı Oğuzca Tuğrağ'dır. İran ve Anadolu Selçukluları, Anadolu beylikleri, Memlüklüler ve nihayet Osmanlılarca kullanılmıştır.

Tuğra şekil yönünden yanağın üzerinde münhaniler oluşturan saç tellerine yani zülüflere benzer böylece sevgilinin güzellik hatları olan yüz ve yanak üzerinde bir pâdişah

fermanının tuğrası olurlar. Nitekim sevgili de güzellik padişahıdır.

Hüsn ü ân kelimeleri güzellik mânâsına gelen iki kelime olup, birincisi Arapça ikincisi Farsçadır. Padişahın güzelliği "hüsn"; onun üzerindeki tuğra da "ân" olarak nitelenmiştir. Keza ilk dizedeki pîç ü tâb da "kıvrım, büklüm" mânâlarıyla eşanlamlı iki Farsça kelimedir. Bu durumda *hüsn* "pîç"e; *ân* da "tâb"a karşılık gösterilmiş olur. Yine ilk dizede halka halka kelime tekrarı da "hüsn-ân" ve "pîç-tâb" kelime gruplarıyla nitelenir. Bu durumda beyitte tamamen lafzî bir leff ü neşr sözkonusudur.

Sevgilinin padişah özelliklerinden daha önceki beyitlerde bahsedilmişti. Onun güzelliği çıkartılmış bir ferman gibi bütün âşıklarını ilgilendirir. Bu güzelliği seyretmenin kendine özgü kuralları vardır. İşte beyitteki hüküm (hükm-i pâdişah) kelimesi bu fermana ait kuralları anlatır. Ancak şâir bu fermanın imza ve damgası olma görevini yanak üzerindeki zülüflere vermektedir. Gâhî (bazan) kelimesinden anlaşıldığı kadarıyla zülüflerin görevi yalnızca bu kadarla kalmaz. Onun içindir ki şâir müteakip beyitte yine zülüf üzerinde durur:

18. Gâhî ki deste deste yatur yerde gûyiyâ
Çârûb-ı âsîstân-ı memâlik-sitân olur

... (o zülüfler), bazan (da) âdeta yerde tutam tutam (olmuş) yatarken, ülkeler fetheden (Murad Paşa')nın eşiğinin süpürgesi olurlar.

Bu beyit bir girizgâh olup kasidenin tegazzül bölümünün bitmiş olduğunu gösterir. Girizgâh, kasidelerde medhiyeye geçişi sağlayan beyittir. Bunun için de girizgâh beytinde bir fırsatını bulup öveceği kişiden bahisle konuya girer. Beyitteki "memâlik-sitân (ülkeler fetheden, memleketler alan)" tamlaması bize hemen memâlik-sitân'ın kim olduğunu düşündürür. Elbette bu kişi şâirin de müteakip beyitlerde öveceği kişidir, yâni kasidenin başlığında adı anılan Kuyucu Murad Paşa'dır. Beyitte özellikle Kuyucu Murad Paşa'nın, ülkeler fetheden padişah (IV. Murad) için saçını süpürge ettiği imajı verilmek istenircesine bir üslûp ve edâ hâkim ise de aslında ülkeler fetheden de, sultan da, saçı süpürge olan da aynı kişi, yani Paşa'dır. Şâirin memdûhunu Divan şiirinin güzellik anlayışı içinde düşünmesi ona sultanlık özelliği yakıştırması ve tegazzül bölümünden kalma bir vasıflandırmada bulunması sonucunda onu saçı yerlere değen bir (selvi boylu) güzel olarak göstermesi gayet normaldir. Saçlar yerlere sürününce elbette bir süpürge olarak yine o saçların sahibine hizmet eder. O da Murad Paşa'nın kendisidir. Şâire göre saçların o güzele bir süpürge olması güzelin güzelliğine güzellik katar. Zira saçın sultan eşiğinde süpürge olması özellikle övülen güzele sultanlık vasfını yani güzellik sultanı özelliğini kazandırmış olur.

19. Ol safder-i yegâne ki tâb-ı mehâbeti
Cevşen-güdâz-ı Tehmeten ü Kahramân olur

Saflar yarmakta eşi bulunmayan o yiğit (Koca Murad Paşa) ki, onun heybetinin ateşi, Tehemten ve Kahraman'ın zırhlarını eritir.

Şâir, buraya kadarki beyitlerde Koca Murad Paşa'nın dostane erdemlerinden, âlicenaplık ve mürüvvetinden, toplumda kabul görmüş güzel huylarından bahsetmekte ve bir sevgiliye has özellikleriyle onun yiğitliğini övmekteydi. Şimdi ise Paşa'nın savaş meydanlarındaki kahramanlığını gözler önüne serecek ve müteakip birkaç beyitte Paşa ile alakalı canlı savaş sahneleri tasvir edecektir.

Önce belirtmeliyiz ki şâirin, düşman safları arasına girdiği zaman heybet ve cengâverliği sayesinde bütün düşmanları kaçışıp saflar dağılıverir dediği Koca Murad Paşa, ihtiyarlık çağında sadrazam olmuş, adı üstüne bir Türk Koca'sıdır. Sultan IV. Murad gibi bir hükümdarın meşrebince hareket edip vazifesini kudret ve güvenle yapmıştır. Özellikle Anadolu'da yıllar yılı zorbalıklarla sürüp gelen Celâlî isyanlarını bastıran odur. Hatta tepelediği âsilerin çokluğu sebebiyle her birine ayrı kabirler kazdırtamayıp topluca derin çukurlara defn ettiği için daha sonra "Kuyucu" lakabını alacaktır. Şâir bu kasidesini yazdığında sadrazamlık mevki-

inde bulunduğuna ve sadrazamlığa da ilerlemiş yaşında getirildiğine göre, o yaşta bir sadrazamın askerleri arasına karışıp, hatta savaş hattına geçip düşman saflarını yarması, şâir tarafından tâb-ı mehâbet (korku ve saygı uyandıran bir heybetin ateşi) olarak nitelendirilmiştir ki Türk serdarlarının genel vasfını göstermek bakımından mühimdir.

Tehemten (vezin gereği Tehmeten okunmaktadır) kelimesi Farsça bir vasf-ı terkibî olup "atılgan ve yiğitlikte benzersiz" demek olan "tehem" ile "beden, vücut" anlamına gelen "ten" kelimesinin birleşmesiyle "pehlivan, cüsseli yiğit" demektir. Kelime ünlü *Şehnâme* kahramanı Rüstem'in lakaplarından biri olarak bilinir. Rüstem, klasik şiirimizde kahramanlık, acı kuvvet ve yenilmezlik sembolü olarak anılır. Bu durumda şâirin Murad Paşa'ya karşı her zamanki mübalağalı üslûbuyla seslendiği düşünülebilirse de tarihî kaynaklar bize bu sözde gerçeklik payı olduğunu beyan eder. Nitekim acı kuvvet ve yenilmezliğiyle ünlü Kahraman'a benzetilmesi de bu görüşü destekler.

Rivayete göre Kahraman, İran'ın ünlü Pişdâdiyân sülalesinden Tahmurs'un oğlu imiş. Henüz bir sabi iken devler tarafından kaçırılıp ormanda büyütülmüş. Ergenlik çağına gelince gölde aksini görüp aralarında bulunduğu devlere hiç benzemediğini anlamış ve bir gergedana binerek insanların bulunduğu yere gelmiş. Orada pek çok kişiyi öldürmüş. En sonunda Rüstem ile savaşmış ve yenilmiş.

Kahraman, Nef'î'nin kasidelerinde sık sık anılan isimlerdendir. Sözgelimi Sultan I. Ahmed için yazdığı ünlü "verir" redifli kasidesinde,

Çekdikçe çeşmi hışm ile şimşîr-i gamzesin
Uşşâka dehşet-i gazab-ı Kahramân verir

diyerek onun gamze kılıcının, âşıklar için ne denli öldürücü olduğunu vurgular.

Kahraman, *Şehnâme*'de "Kaatil" lakabıyla anılmaktadır. Şâirin de Kuyucu Murad Paşa için Kahraman demesini şüphe ile karşılayıp içinde gizli bir ima var mı diye düşünmeden edemiyoruz. Nef'î ki aklına geleni diline havale ediveren ender yaratılışlardan biridir ve övdüğü kişinin hatasını da söyleyecek medenî bir cesaretin sahibidir. İhtimal ki Celâlî isyanlarının bastırılmasında mazlum halka da zarar erişmesini ima ediyor olsun.

20. Diller döyer mi görmeğe cenk içre nîzesin
Ol dem ki hûn-ı düşmen ucundan revân olur

Gönüller, cenk esnasında onun mızrağını görmeye nasıl dayansınlar? Hele de ucundan düşman kanı akıp dururken!..

Nîze, "kargı, mızrak, süngü" gibi anlamlar taşır. Ucunda demir şiş bulunan uzun sırık demektir. Uçtaki bu demir şişin kama gibi düz olanları olduğu gibi üç veya dört dilimli olanları da vardır. Osmanlılar devrinde mızrakların altın ve gümüş işlemeli olanları bulunurmuş. Özellikle maiyyet alaylarındaki askerler nîze taşır ve bunlara Mızraklı Alayı denilirdi. Bilahare mızraklı süvari alayları da kurulmuştur.

Nîzenin boyu en az iki metre olur ve iki muharip karşı karşıya geldiği zaman kullanılırdı. Ucundaki temrenin delme hassası dolayısıyla kama tesiri görür ve bazı hallerde, uzaktan fırlatılarak kullanıldığı da olurmuş.

Şâir, *Murad Paşa elindeki nîze ile düşman safları arasında o kadar maharetle savaşır ki onun bu halini gönüller seyretmeye döymez* buyururken döymez kelimesinin bir diğer okunuşu olan "doymaz"ı da kastetmektedir. Döymez kelimesi aslen "dayanamaz, katlanamaz, tahammül edemez" gibi mânâlar ifade eder ki şâir lafzî bir cinas (doymaz) ile kelimeyi eşsesli duruma getirmektedir.

21. Saflar düzüp hücûm edicek hayl-i düşmene
Dehşetle âsumân u zemîn pür-figân olur

O, saflar oluşturarak düşman ordusu üzerine hücum ettiği vakit, yer ve gök, dehşetli feryadlarla dolar.

Saf düzmek, sultanların ve vezirlerin âdetidir. Bu bakımdan kasidenin bir bütün olarak vezir Murad Paşa'dan bahsettiği anlaşılır. Eskiden ordular saflar (tıpkı namazdaki gibi arka arkaya sıralar) halinde tertip alarak savaşa girer ve

gerek hücum, gerekse savunma vaziyetinde bu safları bozmamaya dikkat ederlerdi. Ordu safları, cenkçilerin taşıdıkları silah ve yapacakları vazifeye göre tertiplenir; sözgelimi önde mızrakçılar, sonra kılıçlılar, ardında okçular ve en arkada da topçular bulunurdu. Böylece hem silah menzilleri korunmuş, hem de savaşın seyri içinde kademe kademe hayatî tehlike arttırılmış olurdu.

İlk dizedeki "hayl" kelimesinin "at, at sürüsü, atlı güruhu, zümre, takım" gibi mânâları vardır. Bugün kelimenin güruh anlamını, "hayli" biçiminde ve çokluk bildiren bir sıfat olarak kullanmaktayız. Hayli zaman, hayli zor... gibi. (Hayli çok biçiminde ifadelendirilmesi yanlış ise de galat-ı meşhur halini almıştır). Şâirin ifadesindeki hayl kelimesi 'sürü' anlamında olup hayl-i düşmen, 'düşman sürüsü'nü karşılar. Bu da Osmanlı ordusu önünde safları bozulup birbirine karışmış bir orduyu anlatır. Böylece hilal biçiminde tertiplenen cenkçilerin, düşman sürüsünü ortalarına alıp savaşmaları gözümüzde canlanmış olur.

Böyle bir dehşet anında, şâirin ikinci mısrada söylediği, yer ile göklerin feryad ve figanla dolması ancak mümkündür. Bu da Osmanlı asırları içinde bize zaferler bakımından bir fecr-i kâzip yaşatan Sultan IV. Murad devrinin ihtişamını gösterir. Nitekim şâir müteakip beyitlerde bu manzarayı anlatmaya devam eder. Seçerek iki tanesini görelim:

22. *Oklar sihâm-ı kavs-i kazâdan nişân verir*
Peykân-ı tîr ise ecel-i nâgehân olur

(O savaşta atılan) oklar, İlahî kaza yayının oklarını andırır. Okların ucundaki temrenler ise (düşman aleyhine) ansızın geliveren bir ecel olur.

Kaza, olacağı evvelden takdir olunan şeylerin, yani kaderin vuku bulması, ortaya çıkmasıdır (kaza ve kader). Klasik şiirimizde kaza, genellikle ok veya kılıç (tığ) biçiminde tavsif edilir. Okun hızla gelip saplanması, yahut kılıcın aniden inmesi gibi, kaza da kaderin apansız vuku bulmasına benzetilir. Ahmed Paşa'nın bir beytinde,

Ben kemân-ı vaslını çekmek dilerdim dilberin
Hicr hükm-endâz imiş tîğ-ı kazâsın bilmedim

buyurmaktadır ki hakkımızda takdir olunan şeylerin, bizim istek ve bilgimiz dışında vuku bulmasını anlatır.

Siham-ı kavs-i kazâ (kaza yayından fırlayan ok), imajı Nef'î tarafından sık kullanılan bir teşbihtir. Hatta onun hicivlerini derlediği mecmuası da *Siham-ı Kazâ* (Kaza okları) adını taşır.

Peykân, okların ucunda bulunan sivri demirin adıdır. Bu da tıpkı mızrakta olduğu gibi demir veya çelikten imal edilerek okun ucuna takılır ve isabet ettiği hedefe saplanmasını sağlarmış. Bugün müzelerimizde ucu konik olan peykânlar bulunduğu gibi nârin dilimli peykânlar da vardır.

Peykân, klasik şiirimizde genellikle sevgilinin gamze oklarına takılı olarak bulunur. Sevgili âşıklarına şöyle işveli bir yan bakışla baktığında, birer yayı andıran kaşlarının ucundan gamze okları fırlamış ve ucundaki peykânlar da âşıkların gönüllerine saplanmış olur. Artık bu peykânın geri çıkması imkânsızdır. Hatta âşık bu peykânın çıkmasını değil, sevgiliden bir hatıra olarak kalbinde gömülü kalmasını ister. Fuzûlî'nin şu beytinde bu ifadeyi buluruz:

Çıkarmak etseler tenden çekip peykânın ol servin
Çıkan olsun dil-i mecrûh peykân olmasın yâ Râb

Ecel herkes için aniden gelir. Ölüm döşeğindekiler için dahi durum bundan ibarettir. Şâir de savaş meydanındaki düşmanın anî ecellerle öldüğünü, bunun da Murad Paşa ordusundaki cenkçilerin okları ucundaki peykânlar vasıtasıyla gerçekleştiğini söylerken aslında her ölüm için bir bahane bulunduğunu da ifade etmektedir. Ölüm haktır, ama her ölüm için bir bahane elbette bulunur. Savaş meydanındaki düşmanın ölümü ise Murad Paşa gibi bir kahramanın karşısına çıkmaya vâbestedir.

23. *Evc-i hevâda sıyt-ı çekâçâk-ı tîğdan*
Âvâz-ı ra'd u sâika reh güm-künân olur

(Bu öyle bir savaştır ki) kılıç şakırtılarının çıkardığı velveleden

dolayı gökyüzünün doruklarındaki gökgürültüsü ile yıldırım çakıntısı yollarını kaybederler.

Pes doğrusu! Bir şâir, bir savaşı ancak bu kadar anlatabilir ve Nef'î'den başka hiç kimse böyle birkaç kelime ile savaşın dehşetini dile getiremez. Düşününüz, savaş meydanında öyle şiddetli bir çarpışma olmaktadır ki, kılıç şakırtılarından dolayı, bırakınız insanları, gökyüzündeki yıldırım ve şimşek sesleri bile yollarını şaşırmaktadırlar.

Şâir bu ifadesiyle mübalağayı gulüv derecesinde kullanıp ardından da bir hüsn-i talil yapmakta, şimşek ve yıldırım hadisesindeki elektrik akımının zikzaklar çizerek kayboluşunu, yollarını şaşırma olarak nitelendirmekte, bunu da savaşın dehşetine bağlamaktadır. Başka bir ifade ile, eğer böyle bir savaşa şahit olmasalardı, şimşekler öyle yollarını şaşırmış gibi zikzaklar çizerek gitmezlerdi, demektedir.

Nef'î için mübalağa şâiridir dememize, yalnızca bu beyit bile yeterli şahittir.

24. Sensin o saf-şiken ki yazılsa menâkıbın
Her muhtasar rivâyeti bir dâsitân olur

O saflar bozan cengâver sensin ki, eğer (savaş alanındaki) menkıbelerin yazılsa, her bir kısa rivayeti, bir destan olup çıkar.

Menâkıb, 'menkıbeler' demektir. Menkıbe (menkabe) ise tarihe mal olmuş kişilerin hallerine ait rivayetleri ihtiva eder. Şâir, Murad Paşa'nın küçük birer rivâyet halinde anlatılan kahramanlıklarının aslında birer destan olabilecek tarzda müthiş hadiseler olduğunu, ama mütevazı meşrebine uyarak az az anlatıldığını söylerken, onun kadrinin yüceliğini de dile getirmiş olmaktadır.

Destan, bilindiği gibi bir dizi hamasî rivâyetten oluşur. Genellikle kahramanların destanları kayda geçer. Şâir de yazdığı kasidenin bir küçük rivâyetten ibaret olduğunu, ancak Paşa'yı layığıyla anlatabilmek için destanlar yazılması gerektiğini, buna rağmen kasidenin dar sınırları içerisinde (Nef'î'nin bu kasidesinin tamamı 71 beyittir) küçük rivâyetler ile yine de onun yiğitliğini destanlaştırdığını imaya çalışmaktadır ki daha sonra bunu biraz daha açarak şöyle diyecektir:

Kim vasf ederse vasf-ı şerîfin benim gibi
Rûh-ı kelâmı kalıb-ı mazmûna cân olur

Yani, "Kim bencileyin senin kutlu zâtını anlatmaya kalkarsa, (hiç şüphesiz) onun sözünün özü, mazmun kalıbına can olur (ve taze mazmunlar ibdâ eder).

25. Hakka benem ol nâdire - perver ki her sözüm
Bir tuhfe gibi elden ele armağân olur

Doğrusu ben öyle müstesna manzumeler söyleyen bir şâirim ki, her bir beytim bir hediyye gibi elden ele armağan olur.

Başta da ifade etmiştik; Nef'î, bir övme, övünme ve sövme şâiridir. Hemen her şiirinde kendisini övmesi, mizacında vardır. Doğrusunu isterseniz bu kendini beğenmişlik, bütün zamanlar içindeki şâirlerden en ziyade ona yakışır.

Kasidesinin bu son beytini şâir kendini övmek için nazmetmiştir ve âdeta keramet göstermiştir. Şimdi Divan Edebiyatı ile ilgilenenler, onun nâdire-perver (müstesna güzeller dadısı) olan manzumelerini, beyitlerini, mısralarını elden ele, dilden dile bir armağan gibi değerlendirirler. Nef'î'nin kasideleri olmasaydı, klasik şiirimizin bir yanı eksik kalır ve şiir de bugünkü asâletine ulaşamazdı şüphesiz. Onun sayesindedir ki Yahya Kemal asırlar sonra söyleyeceği şu kıt'ada haklı çıkacaktır:

Eslâf kapıldıkça güzelden güzele
Fer vermiş o neşveyle gazelden gazele
Sönmez seher-i haşre kadar şi'r-i kadîm
Bir meş'aledir devredilir elden ele

FATİH ÂŞIK OLDU

Aşk bahsinde evvelce söylenmiş ve daha da söylenecek pek çok sözler vardır. Divan Edebiyatı'nın bu husustaki sözü ise asla tükenesi değildir. Zira her şâir, öncelikle âşıktır. Bu durumda şâirin sözü var oldukça, aşk-âşık-maşuk da mısralarda var olacaktır.

Divan şiirinde âşık ve aşk sonsuzdur. Onun gönlünde tecelli eden aşk sonunda onu ölüme sürükler. Yani âşıka, daha işin başında maşuk için can vermek düşer. Üstelik de bu hal, her ikisi arasında gizli bir antlaşma gibidir. Aşkın açtığı yaralar ve maşukun eziyetleri asla bitip tükenmese de bundan şikâyet edilemez ve gizli tutulduğu müddetçe âşık yücelik kazanır. Aşk ile üzüntü birlikte vardır. Âşık üzüldüğü nispette aşkı ister; aşkının ululuğu nispetinde de üzülür. Aşk, âşıkın ihtisas sahası olan bir denizdir. İçine dalmayınca neliği anlaşılmaz; dalınca da kara görünmez. Bu sebepledir ki divan şâirinin -ki âşıktır-, her söylediği, aşk ile ilgili görünür. Onun salt aşktan bahsettiği beyitlerinde dahi kendini kastetmesi ve övmesi bundandır.

İrade ve taktir maşukun tekelinde iken âşıkın başına gelenler defter ü divana sığmaz*. Ancak bunların küçük bir bölümünü Fatih'in bir yek-ahenk gazelinde bulmak mümkündür. Fatih bu şiirde kendi çağının aşk anlayışıyla birlikte gerçek bir âşıkta bulunması gereken erdemleri sıralamaktadır. Gazel, yek-ahenk (konu bütünlüğüne sahip) olmak yanında tamamen beyt-i merhunlardan oluşmuştur. Yani ilk beyitte (matla beyti) bir defaya mahsus âşık adı anılmış; müteakip 7 beyitte ise âşıkın hususiyetleri arka arkaya sıralanmış, söylenmiştir. Bir gazelde mânânın birkaç beyit boyunca devam etmesi, divan şiirinin orijinal uygulamalarından biridir. Bizce önemli olan taraf, böyle bir şiirin Fatih'in divitinden çıkmış olmasıdır. Zira Fatih, siyasî dehasıyla bir yandan cihan devletinin temellerini atarken, bedii cephesiyle de edebiyat ve sanat sahasında imparatorluğun ihtiyaç duyacağı gelişmelerin kapısını aralamaktaydı. Fatih ki alelade bir şiir meclisinde 200'den fazla şâir bulunduran, diğer memleketlerden getirttiği şâir, sanatkâr ve âlimleri miktarlarınca servete boğan bir ilim ve sanat şinastı. Musahip ve bendelerini seçerken şiirden anlayanları tercih ederdi. Velhasıl onun gibi nadide zevklere ve sanatkâr mizaca sahip bir hükümdar şiirle uğraşırken yalnızca bir şâir, şâirlik silkinde kem-ayar bir âşık, âşıklık bahsinde de bî-ser ü pa bir kul olarak karşımıza çıkar. Bu, cihan padişahlığından âciz bir kulluğa dökülüştür. Diğer bir söyleyişle dünya sultanlığından sıyrılıp, aşk sultanının bendeliğine yükseliş!.. Bir sultan uğruna saltanatı hiçe sayma âlicenaplığı. Bu hususta kendi ifadesi gayet açık ve net:

Bir şaha kul oldum ki cihan ana gedadır

Şimdi gazelimize geçelim ve karşısında kendini bir geda (aşktan başka her şeye istiğna gösteren aşk dilencisi) olarak hissettiği sevgilinin aşkını nasıl yüklendiğini, yani âşıklığının derece ve ayarını görelim. Onun bu tavrı, divan şiirinde bahsi geçen bütün âşıkların da mümeyyiz vasfıdır ve aşktan dem vuracak herkeste bulunması gereken hususiyetleri belirler. Tabiri caizse, bunlar, aşk evinden içeriye adım atanlar için adab-u muaşeret kaideleridir. O evin muhtelif duvarlarına birer hatırlatma levhası olarak asılabilecek bu beyitlerden ilki, âdeta giriş kapısı üzerindeki "Besmele" hat-

* Divan şiirinde âşıka ait özellikler hakkında geniş bilgi için bkz. İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, "âşık" ve "aşk" md. II. Basılış, Ankara 1990, s. 50 vd.

tı kadar elzemdir. Nitekim daha ilk kelimesi, âşıkın lazım-ı gayr-ı mufarıkı (onsuz olunamayan), "ağlamak" fiilidir:

Ağlasa âşık belâ-yı hecr ile nâlân olup
Gözlerinden akan anın yaş yerine kan olup

(Keşke) âşık ayrılık belâsıyla inleyerek ağlasa ve onun gözlerinden de yaş yerine kan aksa! (Bu revadır).

Şâir, tabiri caizse, âşıklığın raconu sayılan ağlamak ve onun yan sanayiini oluşturan inleyişler, çığlıklar, gözyaşlarının kanla boyanması gibi hususları her âşıkta görmek istiyor. Daha doğrusu gönlünden öyle geçiriyor ki "âşıkım diyenlerin bu çileleri çekmesi elzemdir" peki bir âşık için bunca acı ve gözyaşı niçin gereklidir? Fatih beyitte bunu açıkça söylememiş. Bugünkü şâirlerinde bu hususta fetva verebilmeleri zordur. Ancak Divan edebiyatının karizmatik dünyasında, hemen her şâir ve şiir okuyucusu bunu bilirdi. O şudur: "Aşkta olgunluk, acı ve gözyaşına muhtaçtır. Sevgili aşk merdivenini ancak bu kıldan ince, kılıçtan keskin basamaklarını başarıyla geçebilenleri âşıklığa kabul eder. Peki kabul eder de ne olur?!.. İşte asıl imtihan o zaman başlar. Bu imtihanın adı hicrandır, firkattir, ayrılıktır, özlemdir. Bunun içindir ki Fatih âşıkın ağlayışının "belâ-yı hecr (ayrılık belâsı)" sebebiyle olmasını istemektedir. Bir yandan hicran yarası, bir yandan nalan olmak. Bu ikisi ister istemez gözyaşını kana döndürür. Nasıl mı? Âşık her daim ağlar, ağlar, ağlar... Dur-duraksız ağlayan her kişinin gözleri kızarır ve kan çanağına döner. Veya gözyaşı da bir gün tükenir ve artık gözden kan gelmeye başlar. Her hal ü kârda âşığın gözyaşı kana dönüşür, yahut kan renginde görünür.

Ağlamak âşığın yegâne kaderidir. Üstelik insan da bu dünyaya ağlayarak gelir, yani insan oğlunun dünyada ilk öğrendiği şey ağlamaktır. Rehayî ne diyordu:

Heman ağlayı geldim âleme ağlayı gittim ben
San ol niliferin kim suda bittim suda yittim ben

Bu bahsi geçelim. Fatih ikinci beytinde âşık için yeni bir temennide bulunarak ona şöyle yol gösterir:

Geh cefa kühı gubarından urunsa kisveti
Geh belâ vadisini geşt eylese üryan olup

Mânâsı şu:

(Âşık) kâh cefa dağının tozlarından bir elbise giyse; kâh elbisesiz kalıp belâ vadisinde (başı dönmüş bir halde) dolaşsa!..

Beyitte bir mecnun mazmunu mevcuttur. Bilindiği gibi mecnun âşıkların sayılı ustalarındandır. Önünde cefalar dağ gibi yığılmıştır. Belâ vadilerinde sergerdan dolaşan da odur. Üstelik elbise namına bir varlığı da yoktur. Zira elbiselerini tuzağa yakalanan Leyla bakışlı bir ceylanı kurtarmak için avcıya vermiştir. Hatta belki aşk yolunda bedenine yük olacak bir elbiseye de ihtiyacı yoktur. Fatihin yukardaki beytinde Mecnun'un bu özellikleri bir arada verilmiştir. O halde Fatih demek istemektedir ki "Âşık Mecnun gibi olmalıdır!"

Âşıkın cefa dağının tozlarından elbise giyebilmesi için öncelikle o dağı tozutması, yani aşk gayreti ile toz haline getirmesi gerekir. Başka bir ifade ile cefayı öğütüp elemeli, onu önünde bir engel, bir dağ olarak barındırmamalıdır. İşte cefa dağının tozlarından elbise giymek ancak böyle olur. Bu da Ferhad'ın işidir. Öyleyse beytin ilk dizesinde bir de Ferhad mazmunu vardır. O halde Fatih'in demek istediğini yeniden ifadelendirelim: "Âşık, ya Mecnun, yahut Ferhad gibi olmalıdır." Belki ifadede "gibi" edatını da kullanmamalıydık. Zira her âşık kendini Mecnun veya Ferhad sayar. Hatta Fatih'ten bir asır sonranın âşıkları Mecnun ile Ferhad'ı da beğenmezler. Nitekim Fuzulî buyurur ki;

Bende Mecnundan füzûn âşıklık isti'dadı var
Âşık-ı sâdık menem Mecnun'un ancak adı var

Fatih'ten üç asır sonranın âşıkları ise bu aşktan bıkkınlıklarını dile getirirler. Nitekim Nâbî der ki:

Nâbî ile ol âfetin ahvalini nakl et
Efsane-i Leylâ ile Mecnundan usandık

Fatih'in şiirini okumaya devam edelim:

Her ne denlü cevrler görse vefalar eylese
Her ne denlü gülseler haline ol giryan olup

(Âşıkın sevgiliden) her ne kadar eziyet görse ona (o derece) vefa göstermeli; (rakipleri) onun haline güldükçe o da ağlamayı arttırmalı.

Yazımızın girişinde âşıkın işi sabır; maşukun işi eziyettir demiştik. Fatih beytinin ilk mısraında bunu dillendirmiş ve hatta tarafların aşk işindeki icraatlarını ilerletmiş, bir adım öteye götürmüştür. Yani eziyet arttıkça vefa da artmalıdır. Mantık ve akıl, eziyet artınca alakayı kesmeye ve sevgiliden ümit kesmeye hükmeder. Âşıkta ise akıl ve mantık ne arasın?!.. Bu öyle dipsiz bir kuyu ki, biri eziyetten diğeri vefadan vazgeçmedikçe ucu bucağı bulunamaz. Âşık vefadan vazgeçerse aşkına ihanet etmiş olur. Maşuk cefadan vazgeçerse şanına noksan erişir. O halde aritmetiksel bir doğru orantı ile âşık ile maşuktan her ikisi de birbirlerine karşın ebedî icraatlar içindedirler. Onların bu hali en fazla rakiplerini sevindirir ve yüzlerini güldürür. Rakipler güldükçe âşıka düşen ise, haline bir kat daha ağlamaktır. Velhasıl zavallı âşık battıkça çırpınır, çırpındıkça batar.

İş bununla kalsa iyidir. Fatih hadisenin devamını şöyle anlatır:

Râz-ı aşkı aşikâr etmege takat bulmasa
Sînesinde nâvek-i dildûzlar pinhân olup

Gönlüne batan (sevgiliye ait) gamze okları (âşıkın) bağrında gizlice yer edinse de (bu sebeple) aşk sırlarını aşikâr etmeye takat bulmasa!..

Aşkta gizlilik esastır demiştik. İşte Fatih bunu anlatıyor. Bu öyle bir gizliliktir ki âşık hem sevgilinin gamze oklarını göğsündeki bir hamayıl gibi gizleyecek, hem de aşkına dair her olguyu bir sır gibi saklı tutacaktır.

Gamze, sevgilinin işveli yan bakışıdır. Bu bakışta binlerce mânâ gizlidir. Âşık o yan bakıştan neler anlamaz ki?!.. Gamze onun için yerine göre nimet, yerine göre mihnet, yerine göre de minnettir. Hiç eksik olsun istemez. Zira gamze, âşıka bir lütuftur. Maşukun âşıkı görmezden gelmesi daha da acıdır. Gamze ister hışımla ister iltifatla olsun yeter ki olsun. Çünkü gamze, âşıkın âşıklığına ve aşkının farkına varıldığına delildir. Varsın ok gibi bağrına saplansın. Âşıkın canına minnet!.. Zira sevgiliden bir parça bir yadigâr olarak onu canının içinde sakladıkça âşık mutlu olur. Onu gizlemesinin sebebi de budur zaten. İnsan çok değer verdiği bir şeyi tıpkı hazine gibi herkesten saklamaz mı? Âşık için sevgilinin gamzesinden daha kıymetli hazine mi olur?!.. Ancak bu hazine âşıkı içten içe tüketir. Öyleki aşkını açığa vurmak için bile kendisinde güç bulamaz. Yanına bir dostu gelip de içini dökmesi bile bu yüzden mümkün değildir. İşte bu hal Efendimiz'in hadîs-i şerifinde buyurdukları hale uygundur. Hadîs-i şerif: "Âşık olup da aşkını gizlemekle beraber iffetini muhafaza ederek ölen, şehiddir." İşte âşıkın şehadet mertebesini sağlayan eziyet!.. İşte zahirde zahmet görünen acının batında rahmet oluşu!.. İşte âşıkın yüceliğine sebep olan bir maşuk ve onun bilerek veya bilmeyerek yaptığı büyük iyilik!.. Ne diyelim: "Ah mine'l-aşk!.." Fatih şiirine şöyle devam ediyor:

Dilberinden rahm eğer olmasa o dil-hastaya
Kimseler derdine derman edemez imkân olup

Kimseler imkân bulup da (âşık denen) gönlü yaralının derdine derman olamaz. Meğer ki gönlünü çalan sevgilisi merhamet göstersin!..

El-hak pek doğru bir söz! Âşıkın derdine maşuktan gayri derman olabilir mi?.. İlla, ya o maşuk bî-rahm çıkarsa!.. İşte o zaman âşık için olacak, olur!.. Nitekim bütün sevgililer acımasız, bütün âşıklar da belâ odağıdır. Divan şâirlerinden hiç bir tanesi de aşk işinde sevgiliden bir rahm görmüş değillerdir. Eğer ondan bir rahmet görecek olurlarsa aşkın bitivereceğini sanırlar. Beşerî aşklarda ihtimal ki vuslat, aşkı bitirebilir. Ama ya ilâhî aşkta!?.. Her ne hal ise de, âşık sevgiliden bir rahmet istemeyecek kadar âlicenaptır. Zira sevgilinin rahmetinin derecesi ölçülemez. Bir te-

bessümden bir vuslat ve halvete kadar derece derece onun rahmeti sözkonusudur. Farzedelim ki vuslat oldu. Âşık bu sefer, ya tekrar ayrılmayı düşünerek kahrolur. Veya hiç ummadığı böyle bir halin gerçekleşmesi ile kendini kaybeder.

Hani şâir diyordu ya;

Arz-ı hal etmeye cana seni tenha bulamam
Seni tenha bulıcak kendimi asla bulamam

El-insaf doğrusu; söylenir söz mü bu!..

Fatih'in son beytini de okuyarak kelâmı bağlayalım:

Verseler mülk-i cihanın tac u tahtı devletin
Avni kuyun terkin etmez başına sultan olup

Bütün cihan mülkünün tacı ve tahtına hükmetme şansını verip (o mülkün) başına Avni'yi sultan etseler; (Avni) yine de senin mahalleni bırakıp gitmez.

Avni, Fatih'in mahlasıdır ve Fatih'e bu beyti böyle söylemek kolaydır. Zira kendisi zaten cihan mülkünün tacına ve tahtına hükmeder. Ancak Divan edebiyatında hangi şâire baksanız aşk uğruna aynı yüceliği göstermeyi vadederler. İster/istemez de vaatlerinde dururlar. İşte Kanunî'den aynı vaad:

Kûy-ı dilberde Muhibbiya geda olmak yeter
Bu cihanda ser-te-ser olmağa sultan istemez

Şu beyit de Bâkî'den;

Senin mahsunun olmak bize şadan olmadan yegdir
..... olmak dehre sultan olmadan yegdir

Fatih ilk beytinden itibaren âşıkın mücerret hallerini anlatmıştı. Ancak bu son beyitte bir sevgiliden bahisle şiirinde sözkonusu ettiği âşıkın kendisi olduğunu açıklıyor. Demek ki kişi sultan da olsa, aşkın çorak vadisinde acı çekebiliyor. O aşk ki dünya içinde özge bir dünya, âlem içinde ayrıcalıklı bir âlem!.. Bu âlemde her şey başka, her hadise bir olgunluktur. Cihanın esası ve sebatı yok; dünya da fani oysa aşk âleminde mevcudat gerçek çehreleriyle mevcut bir

kısmı beşerî hislerle ancak yorumlanabilecek bu engin denizde Fatih'in platonik maşukası gibi nice inciler vardır ki çıkarmaya gerçek dalgıçlar gerekir. İnsanın mecazî ve hakikî dünyalardan hangisine ait olduğu galiba aşk u alaka bahsinde ortaya çıkabilir. Kâinatın yaradılışı aşk ile olduğuna göre.

Hani denir ya;

Muhabbetten Muhammed oldu hasıl
Muhammedsiz muhabbetten ne hasıl

ŞİİRDE ISBAT METODU: İRSÂL-İ MESEL

Klasik Türk edebiyatı, insanın söz alanında ulaşabileceği en yüce doruklara ulaşmak bakımından dünyânın en büyük edebiyatlarından biri ve belki birincisidir. Zirâ bu edebiyatta söze âzamî derecede önem verilir ve şâir, her bir harfin, kelimenin, cümlenin ve mısrânın inceden inceye hesâbını yapar; ölçer, biçer, öylece söyler. Mısrâlar arasında gerektiğinden ne bir eksik, ne bir fazla ifâdeye, kelimeye, hatta sese bile rastlanmaz. Bu kural veznin bir gereği olduğu kadar, ifâdenin ve mânânın da bir zorlamasıdır. Bütün bu ilgilerin üzerine bir de şâirleri söz ile oynamaya ve söz üzerine san'atlar yapmaya mecbur kılan üslûp anlayışını ilâve ettiğimizde, gerçekten de her bir mısrânın mukayyed olduğu şartları ihtiva etmek bakımından dünyânın en büyük edebiyâtına has bir eser olarak ortaya çıkışını yadırgamamak gerekir. Bu edebiyatta söze yön veren san'at her şeydir ve her şey baştan sona san'attır. Kelime, mânâ, fikir, hayal... Bunların hepsi bu şiirde bir san'at dolayısıyla vardır ve san'atın hâricinde bir söz de yoktur. İşte bu yüzden klasik Türk edebiyatının büyük olduğu, su götürmez bir gerçektir.

Osmanlı şiiri, söz ile anlamı (mânâ) bir araya getiren san'atlar dünyâsında çok geniş bir uygulama alanına sâhip-

tir. Biz bu yazıda yalnızca bir tek san'at üzerinde, irsâl-i mesel (savlama) san'atı üzerinde duracak ve bu san'atla ilgili bir gazelden söz edeceğiz.

İrsâl-i mesel, beyit içerisinde bir fikri, konuyla ilgili bir atasözü, vecize veya tanınmış bir söz (âyet, hadis, kelâm-ı kibar vb.) ile aydınlatma san'atıdır. Zâten kelime anlamı da "örnek gönderme, örneklendirme" demektir. Buna irâd-ı mesel (misâl getirme) diyen belagatçılar ve retorik kitapları da vardır.

İrsâl-i mesel, bir fikrin ısbâtı için sözkonusu edilir. Okuyucunun deliller, örnekler ve sebepler ile desteklenen bir fikre inanması elbette daha kolay olacaktır. Zâten bunun içindir ki örnek olan ifâde, doğruluğu ısbatlanmış ve halk arasında kabul görmüş seçkin sözler arasından seçilmektedir.

İktibas, telmih, hüsn-i ta'lil ve tazmîn gibi san'atların da az çok irsâl-i mesele benzeyen yanları vardır ve bu san'atta okuyucu, ilk defa karşılaştığı bir fikir ve yargıya inanıp inanmamakta mütereddid iken birdenbire kelam sâhibinin gösterdiği örnek ile karşılaşır ki bu durumda heyecânının meydana getirdiği çağrışımlar onu ikna olmaya yönlendirecektir.

Ziya Paşa'nın şu beytini inceleyelim:

Bed-asla necâbet mi verir hîç üniforma
Zerdûz palan ursan eşek yine eşektir

İlk mısrâyı okuyan bir okuyucunun aklına takılan ilk soru, üniformanın insanlara asâlet verip vermeyeceğidir. Gerçekten de üniformanın, bazı kişilerin asâletine asâlet kattığı doğrudur. Ancak o üniformanın sorumluluğunu idrâk edememiş eksik yaratılışlı, yâhut mayası bozuk insanlara üniformanın kazandıracağı asâlet değil, zulüm yetkisi olabilir. Okuyucu bu sorular içerisinde mütereddid iken ikinci mısrâda ifâdesini bulan kelâm-ı kibar onu inandıracak ve şüphelerinden kurtararak heyecanını yenmesini sağlayacaktır.

İrsâl-i mesel daha ziyâde duygulara hitap ederek bir

hikmeti ortaya koyar. Bunun için genellikle ilk mısrâda söylenen fikre ikinci mısrâda örnek verilip konu hikmet ile pekiştirilir. Özellikle hikemî tarz şiir üstadlarının (Nâbî, Ragıp Paşa, Sâbit vb.) bu yolda başlattıkları gelenek ve onların çağlar boyunca değerinden hiç bir şey kaybetmeyen, bilakis daha ziyâde değer kazanan veciz beyitleri, günümüzde de hâlâ anılmakta, anlaşılmaktadır.

Şimdi beyit beyit bir gazel okuyacağız. Gazel henüz irsâl-i mesel san'atının kesin çizgilerle sınırlarının belirlenip klasik tarza bürünmeye başladığı dönemlerde yazılmıştır ve örnek getirilirken atasözleri, vecîzeler, kelamlar yerine günlük hâdiseler ve sosyal gelişmelerden faydalanılmıştır. Dahası, o dönemlerde toplumun düzgün yapısı gereği hikemiyat vâdisinde şiir söylemek gibi bir gayret sarfedilmiyor ve kimse de böyle bir talebin peşinde koşmuyordu. En mühimi de bu gazeli bizzat devleti yöneten kişi söylüyordu ve onun her sözü zâten tebaası için bir örnek telâkki ediliyordu.

Evet, sözünü ettiğimiz kişi Fâtih'dir ve onun irsâl-i mesel ile yoğrulmuş şu gazelini birlikte okuyoruz:

1. *Bâde-i nâb ile buldu rûh-ı cânân revnak*
   Gûyiyâ güller ile buldu gülistân revnak

Sevgilinin yanağı, (içtiği) saf şarabın (etkisi ve rengi) ile bir canlılık ve parlaklık kazandı. Sanılır ki (açılan) güller ile gül bahçesine bir güzellik geldi.

İlk mısrâda şarap, kırmızı rengi itibâriyle sevgilinin al al olmuş yanağına benzetilirken, içki içen kişinin yüzünde beliren al hâre ve mestliğin verdiği şuh edâ sözkonusu ediliyor. İkinci mısrâ, tamâmen bu benzetmenin daha iyi anlaşılması için verilmiş bir örnektir ve tabiattan seçilmiştir. Buna göre sevgilinin yanağı, bütün gülleri açmış bir gül bahçesine teşbih ediliyor. İrsâl-i meseli sağlayan kelime ise "gûyiyâ"dır. Bu durumda insan sevgilinin yanağının hangi sebeple gül bahçesine (güle değil) benzediğini kendisine soracaktır. Şâire göre sevgilinin yüzü güllerle doludur. Dudak bir goncadır; gülünce açılmış gül telâkki edilir. Kulak, kıvrım kıvrım hâli ile şeklen güle benzer. Yanak bizâtihi rengi dolayısıyla

güldür. Sevgili gül kokusu taşımaktadır. Gül bahçesinde başka çiçeklerin de bulunduğu vâkidir. Nitekim sevgilinin saçları sünbülü, gözleri de nergisi andırmaktadır ve bu yönden de yanak, bir gülistâna teşbihe hak kazanmış olur.

2. *Zülf-i miskîn ki rûh-ı yâr ile tâbende durur*
   Şem'-i pür-nûr ile san buldu şebistân revnak

Misk kokulu zülüfler, sevgilinin (parlak) yanağının (etkisi) ile bir aydınlık kazandı. Sanki (mehtab gibi) bol ışıklı bir mum, gecenin karanlığına parlaklık (ve nur) verdi.

Şâir öncelikle sevgilinin yanağını ışığa, saçlarını da geceye benzetmektedir. Ayrıca bu ışık, mehtap ziyâsıdır ki nur olarak bilinir. Bu teşbihi yaptıktan sonra kendi fikrini kuvvetlendirecek bir misâl getirmek isteyince buna en güzel misâl olarak nurlu bir mumun geceyi aydınlatmasını gösteriyor ve örneğini eşyâdan seçiyor. İrsâl-i meseli de "san (sanki)" kelimesi ile karşılıyor.

Klasik Türk şiirinde sevgilinin yüzünü mehtâba, saçlarını da geceye benzetmek bir gelenek hâlinde hemen bütün şâirlerce tekrarlanır. Siyah saçlar ve zülüfler arasındaki aydınlık bir yüz, geceyi aydınlatan mehtap gibi düşünülmüştür.

3. *Göricek yaşımı naz ile salınır ol yâr*
   Cûyibar ile bulur serv-i hırâmân revnak

Sevgili (gözlerimden dur-duraksız) akan yaşlarımı görünce, naz ile salınmaya başlar. (Elbette ya!) Salınan serviler de (zâten ayaklarının yanından) akan ırmaklar ile canlılık (ve parlaklık) bulmazlar mı?

Klasik Türk şiirinde sevgili nazlanmayı huy edinmiştir. Özellikle de âşıkın ağlaması, onların nazını arttırır. Burada da şâirin gözyaşları, sevgilisinin daha ziyâde nazlanmasına sebep olmaktadır. Bu fikri kuvvetlendirmek için şâir yine bir misâl getiriyor ve ırmak kenarlarında salınan servileri söz konusu ediyor. Akan ırmak âşıkın gözyaşları, bu yaşların karşısında salınan servi de bizâtihi sevgilinin kendisidir. Bu ikisinin yanyana gelmesi, tabiattaki güzelliği tamamladığı gibi, nazlanan sevgili için gözyaşı dökmek de âşıkın aşkını

güzelleştirmektedir. Elbette her salınan serviye bir ırmak lâzımdır ve onun neşv ü nemâ bulması bu ırmağa bağlıdır. Âşıkın akan gözyaşları, aslında servi boylu sevgilinin câzibesini artırmak bakımından elzemdir ve şâir bu görevi yerine getirmekle mutlu olmakta, aşkındaki sadâkati göstermektedir.

4. *İşidip nâlemi handân olur ol yâr bulur*
Na'ra-i bülbül ile gonca-i handân revnak

O sevgili, benim inleyişlerimi duydukça (sevinip) güler. (Tabiî ki böyle olacak!..) Açılmakta olan gonca da, güzelliğine bülbülün çığlıkları ile erişmez mi zaten?!..

Sevgilinin ağzının dâima goncaya benzetildiği mâlumdur. Bunlardan birincisi gülerken açılır; ikincisinin de açılması gülmesi demektir. Goncanın açılması, seher vaktinde ve bülbülün aşk ile şakıdığı zamanda gerçekleşir. O halde sevgilinin bir gonca olan ağzının açılması da onun âşıka gülmesi demektir. Bu gülüş daha ziyâde menfî bir mânâ ve alay taşır ki bu durumda âşıkın ah edip inlemesi (yâni bülbül gibi şeydâlanması) kaçınılmaz olacaktır. Zâten güle teşbih olunan sevgili huzûrunda âşık, bir bülbül olmakla iftihar etmektedir. Daha değişik bir ifâde ile, sevgili gülerken âşıka düşen şey, bülbül gibi ağlamaktır. Ezcümle şâir, kendisi ağlarken sevgilinin gülmesine, bülbül ağlarken gülün açılmasını misâl gösteriyor.

5. *Eşk-i çeşmimle olur lâ'l-i leb-i yâr ferah*
Tâb-ı kevkeble bulur lâ'l-i Bedahşân revnak

Sevgilinin lâ'l dudakları benim gözümden akan yaşlar ile ferah bulup (güler). Nitekim yıldızlar parladıkça, Bedahşan'daki lâ'l taşı da güzelleşip renk bulur.

Lâl, yâkut cinsinden kırmızı bir taş olup Bedahşan'da çıkarılır. Bedahşan (Bakteria), bugün Afganistan sınırları içerisinde kalan dağlık bir bölgedir. Rivâyete göre lâl, aslında beyaz bir taş olduğu halde, ciğer kanıyla boyanıp güneşe bırakılır ve güneş ışığına mâruz kalınca kızarıp güzelleşir imiş. Şâir, bunu gözönünde bulundurarak, sevgili uğruna

akıttığı kanlı gözyaşlarını birer yıldıza teşbih ile onların güneşten aldıkları ışık sâyesinde, sevgilinin dudağının kızarıp lâl taşına benzediğini vurgulamaktadır.

Başka türlü ifâde edecek olursak; şâir, sevgilinin dudağını bir goncaya teşbih ile o goncayı kendi gözyaşlarıyla suladığını ve böylece ona bir renk ve parlaklık verdiğini söylüyor. Yâni burada bir eser (gonca dudak), bir de müessir (gözyaşı) mevcuttur. Kezâ ikinci mısrâda anlatılan lâ'l-i Bedahşan bir eser, ışık veren yıldızlar da müessirdir. Şâir, her iki hâdise arasında bir benzerlik bulup ikincisini birinciye örnek getiriyor. İlgiyi de gözyaşı ile kurup onun her bir damlasını bir yıldız olarak telâkki ediyor. Yine tabiattan bir örnek ile fikrini kuvvetlendirmeye ve okuyucuyu inandırmaya çalışıyor.

6. *Hatt u hâl ile bulur Avnî rûh-ı yâr şeref*
Bâblarla nitekim buldu Gülistân revnak

Ey Avnî! Sevgilinin yanağı, ayva tüyleri ve benler ile şeref buldu. Nitekim gül bahçesi de kapı kapı (olmuş bölümleriyle ayrı birer) güzellik bulur.

Gülistan kelimesi, gül bahçesi demek ise de burada daha ziyâde Şeyh Sâdi-i Şirâzî'nin (ö. 1292) ünlü eseri *Gülistan* kasdedilmiş gibidir. Gülistan, 8 babdan (bölümden) oluşan ahlâkî-didaktik bir eserdir. Nazım-nesir karışık yazılmıştır ve Osmanlı kültüründe önemli bir yere sâhiptir. Asırlarca medreselerdeki Farsça öğretiminde bu kitap okutulmuştur.

Klasik Türk şiirinde sevgilinin yanağında dâima ayva tüyleri ve benler telâkki edilmiştir. Ayva tüyleri sevgilinin gençliğine, benler de albenisine delâlet ederler. Böylece sevgilinin yüzündeki güzellik unsurları tamamlanmış sayılır. Şâir bu güzelliği ısbat için gül bahçesindeki bölük bölük tarhları ve Gülistan adlı eserdeki bölümlerin güzelliğini örnek göstermektedir. "Nitekim" kelimesiyle de irsâl-i mesel daha belirgin hâle getirilmektedir.

* * *

Şiirin tamâmında insanı kuşatan çevre ve telâkkilerin etkisi hemen hissedilmektedir. Zâten bir şâir de ancak içinde bulunduğu muhîti anlatabilir. Burada her fikrin ve telâkkinin ısbâtını görüyoruz. Şâir her bir söylediğini boş hayallerle değil, herkesin yakînen bildiği ve tamâmen ayağı yere basan misâller ile muhâtabına anlatmaktadır. Bu bakımdan klasik Türk şiirine hayattan kopuk denilemeyeceği âşikârdır. Her şâir divanlarını dolduran binlerce beyit arasında bu yolla birtakım fikirler söylemiş ve bunların fikrî zenginliği için çeşitli örnekler vermişlerdir. Fâtih (Avnî) de onlardan biridir ve pek tabiî olarak san'atında başarısı tartışılamaz.

İmparatorluk kurmuş bir şâirden yönettiği halkın telâkkilerini devşirmek, elbette onun toplum ile bütünleştiğini gösterir. Belki bir imparatorluk da ancak bu kadar halktan olmakla kurulabilir. Halkının san'atıyla, edebiyâtıyla, sosyal hayâtıyla, telâkkileri ve inançlarıyla ortaya koyduğu bu aynîlik, belki onun fetihlerindeki sırrı da oluşturmaktadır.

BİR GAZELİN ANATOMİSİ

Divan şiirinin her bir parçası, bir ayrı güzelliktir. Kültür tarihimizin layıkıyla aydınlatılabilmesi ve eski şiirimizin bedîî zevk adına günyüzüne çıkarılmasında büyük yararlar olduğu kanaatindeyiz.

Genç kuşakların Divan şiirini hor görmemeler için onlara bir parçacık olsun bu şiirin dünyasını sunmak, bu edebiyata uzanan bir pencere aralamak ve o havayı bir nebzecik olsun teneffüs etmelerini sağlamak, şüphesiz bu sahada çalışanlar için bir vicdan borcudur. Çünkü öğrenmenin temeli sevmektir. İnsanın bilmediğine düşman oluşu, kadîmden beri devam eden bir özelliğidir. Divan şiirinin de sevilebilmesi için onun anlaşılması, öğrenilmesi ve anlatılması gerekir. Değişen dile, modern hayat şartlarına, kaybolan değerlere nazaran Divan şiiri sevilmeye ve öğrenilmeye fazlasıyla layıktır. Çünkü bu edebiyat altı asır boyunca koca bir Osmanlı toplumunun şiir zevkine cevap vermiş, ve o hayatın müşahhas bir aynası olmuştur. Bizim bu yazımızda Divan edebiyatına ait bir şiiri açıklamaya çalışmaktaki amacımız da yalnızca o dizeler arasında küçük bir gezintiden ibarettir. Ele aldığımız şiir Nev'î'ye (ö. 1699) ait bir gazeldir. Şâir ortaya koyduğu yedi beyitte, bazı konulardaki düşüncelerini özgün biçimde vermektedir. Zaten Divan şiirinin en belli başlı özelliklerinden biri de beyit bütünlüğüne dayalı oluşudur. Yani bu edebiyatta her bir beyit, kesif bir hayal dünyası

ve düşünce sistemiyle yoğrulur. Şâir böylece okuyucunun iç dünyasına inmeyi başarır ve dış kalıpları zorlamasına yol açar. Konu edindiğimiz gazel şu beyitle başlar:

1. *Câm-ı safâ gerekmez dünyâ-yı dûn elinden*
Merdâneler şikârı almaz zebûn elinden

"Aşağılık dünyanın elinden (bize) esenlik kadehi gerekmez. (Nitekim) mert olanlar da acizin elinden av almazlar."

Şâir, beytin ilk dizesinde inandığı bir fikri söylemekte ve daha sonra irsâl-i mesel (örneklendirme) mahiyetinde bir dize ile fikrini kuvvetlendirmeye çalışmaktadır. Divan şiirinde câm (içki kadehi) hakkında oldukça geniş bir anlayış sistemi vardır. İçki kadehi, her şeyden evvel insanın kendinden geçmesini ve bir müddet için sıkıntılarını unutmasını sağlar. Bunun içindir ki câm, safâ ile dolu olarak gösterilir. Fuzulî,

Gam derdine câm-ı mey devâdır
Tedbîr-i gam eylemek revâdır

derken aşkın sıkıntılarına içki kadehini bir devâ olarak gösterir. Ancak Divan şâiri câm'ı yalnızca bir sırça şarap kadehi olarak görmez. Nitekim sevgilinin ağzı ve dudakları da câm olarak telâkki edilir. Çünkü içi şarapla dolu billur bir kadeh tıpkı dudak renginde görünür. Ayrıca bûse, en az bir şarap kadehi kadar âşıkı kendinden geçirip sarhoş eder. Böylece aşk dertleri unutulur. Bunun içindir ki Nedîm,

Bir elinde gül bir elde câm geldin sâkiyâ
Kangısın alsam gülü yâhud ki câmı ya seni

diyerek tereddüdünü bildirir. Kaldı ki şarap nasıl acı ise, sevgilinin ağzı da âşıka söylenecek acı sözlerle doludur.

Câm'ın kırmızılığı, bir gonca veya gülü andırır. Hatta şekil benzerliği de buna ilave edilerek lâle, bir câm olarak düşünülür. Kezâ âşıkın kanlı yaşlarla dolu gözleri bir câm'dır. Kadehler nasıl süslenip işlenmişlerse; âşıkın gözü de sevgilinin değişik hayal ve görüntüleri ile bezenmiş sayılır.

Feleğin âşıka safâ kadehini sunduğu pek nâdirdir. Sunarsa da hemen ardından perişanlık başlar. Tıpkı insanın içki içtikten sonra kendini kaybederek çıkardığı rezaletler gibi. Kaldı ki feleğin meşrebinde de bu menfî durum mevcuttur. Nâbî'nin,

Kâse-i deryûzeye tebdîl olur câm-ı murâd

demesi bu yüzdendir. Ancak Divan şâiri, -ki kendini en büyük âşık olarak görür- yine de Nef'î gibi,

Bir câm sun Allâh için bir kâse de ol mâh için

diyerek yalvarır durur. Oysa felek, dünya-yı dûn ile işbirliği hâlindedir. Konu edindiğimiz gazelin ilk dizesinde geçen dünyâ-yı dûn (alçak ve aşağılık dünya) tamlaması, yerine göre feleği de temsil eder. Dünyanın alçak ve aşağılık oluşu bir sonraki dizede geçen "zebûn" kelimesi ile teyid edilerek ona meydan okunmuştur. Dünya, aslında birçok erden geri kalmış bir kocakarıdır. Her ne kadar süslü bir gelin gibi görünüp insanları peşinden sürüklüyorsa da aslında bir cîfeden öteye değildir. Her şeyden önce dünya fanîdir ve yalandır. Aldatıcılığı, kararsızlığı (durmadan dönüşü) vs. ona itibar edilmemesini gerektirir. Gerçek âşık onun lezzet ve nimetlerinden el çektiği için hakikî zevke ermiştir. Hayalî Bey,

Gam-ı ferdâsı yok subh u mesâya cilvegâh olmaz
Bir özge âlemim var dünye ve ukbâdan el çekdim

derken aşk âlemine dalan kişinin dünyadan ve hatta ukbâdan geçmesi gerektiğini anlatır. Nitekim dünya bir rüyadan ibarettir. Onda var olan hiç bir şey gerçek değildir. Sonunda yok olacağı için de malına ve mülküne güvenmemek gerekir. Yunus yüzyıllar ötesinden,

Mal sâhibi mülk sâhibi
Hani bunun ilk sâhibi
Mal da yalan mülk de yalan
Var biraz da sen oyalan

diye haykırarak bu gerçeğe dikkat çeker.

Dünya sevdası gönülden silinmedikçe uhrâ zevki bilinmez. O, insanı ağlatmadan güldürmez. İnsanoğlu bu dünyaya zaten ağlamaya gelmiştir. Nitekim çocuk, daha dünyaya gözünü açtığı anda ağlar. Öyleyse bundan ibret almak ve ona asla bel bağlamamak gerekir. Binaenaleyh onu bir taze gelin gibi düşünmemenin sırrına ermek ve nefsine hâkim olup onun isteklerine boyun eğmemek gerekir. Kur'ân-ı Kerîm'de, "Dünya hayatı kâfirlere süslü göründü de iman edenlerle eğleniyorlar... (Bakara, 212)." buyurulmaktadır. Başka bir âyette ise "İnsanlara kadınlar, oğullar, altın ve gümüşten istiflenmiş yığınlar, yaylıma salınmış (güzel) atlar, davarlar ve ekinlerden yana nefsin isteklerine muhabbet süslenip bezendi. Fakat bunlar dünya hayatının geçici menfaatidir. Halbuki sonuç güzelliği Allah katındadır (Âl-i İmrân, 14)." buyurulur. Keza "Dünya hayatı bir oyun ve eğlenceden başka bir şey değildir... (En'am, 32)." âyeti de buna ilave edilebilir. Öyleyse bu dünya alçak ve aşağılık değil de nedir? Şâir dünyaya "dûn" sıfatını layık görmekte haksız mıdır? Zaten İslam inanç sistemi de bunu gerektirir. Kaldı ki mert olanların, düşkünler elinden şikâr alması da yakışır bir hareket değildir. Eğer şikâr almak gerekiyorsa, Zatî'nin

Adû-yı zâğ elinden bir tezerv-i şîvekâr aldım
Dahi ben şâhbâz-ı aşk olaldan bir şikâr aldım

dediği gibi bunu zorlu düşman elinden almak gerekir. Mertlik odur ki herşeyi layıkıyla yapmak gerekir. Nitekim şâir şöyle seslenir,

Minnetle içmem âb-ı hayatı
Dil-teşne olsam nâdân elinden

Bu beyit ile asıl konumuz olan beyit arasında, işaret ettikleri anlam yönünden hemen hiç bir fark yok gibidir. Nitekim Nev'î, asla aşağılık dünyadan şikâr alma yanlısı değildir. Gerçekte av hadisesi âşık ile maşuk arasında cereyan eder. Âşık, "taalluk dâmına (dünyanın tuzaklarına)" düşmeyen bir kuş gibidir. Öyleyse gerçek av ile aşağılık dünyanın

sunduğu avlar arasındaki farkı iyi kavramak gerekir. İşte bu sebepledir ki şâirimiz merdâneliğin sırrını bu noktada arar.

2. *Gam çekme câm-ı mergi yeksân sunar zamâne*
Ol zehri Cem de çekmiş gerdûn-ı dûn elinden

Gam çekme (ey gönül)! Zaman, ölüm kadehini herkese eşit olarak sunar; (nitekim) alçak feleğin elinden o zehri, Cem de çekmiştir.

Âyet-i kerîmede "Her canlı ölümü tadıcıdır (Enbiya, 35)". buyurulmaktadır. Ölümden asla kaçış yoktur. Zaman herkes için geçicidir ve herkese ölümü getirir.

Ölümdeki eşitlik ise mezara yalnızca kefen ile girilmesidir. Ancak bu, dünya malı bakımından eşitliktir. Elbette her insan öte dünyaya amellerini de beraberinde götürür ve amellerdeki farklılık, iyilik-kötülük, azlık-çokluk yani kemiyet-keyfiyet yönünden birini diğerine üstün kılar.

Dünyadan nice değerli ve üstün insanlar gelip geçmiştir. Ölmeyecek olsa Allah'ın sevgilisi ve kâinatın övüncü olan Hz. Muhammed ölmezdi. Şâirin herhangi bir büyük insanı değil de Cem'i anmasının sebebi beyitte geçen "câm, zehir; sunmak, çekmek" kelimeleriyle tenasüp oluşturma endişesidir.

Cem yahud Cemşîd, İran'ın Pişdadiyan sülalesinin dördüncü hükümdarı olup Şehnâme'ye göre 700 yahut 1000 yıl yaşamıştır. Nuh Peygamber zamanında ömür sürmüştür. Yakışıklı ve şanı yüce padişahlar hakkında sıfat olarak kullanılan Cem adı Zendavesta'da bir Hind mâbudu olarak anılır.

Cem, halkını âlimler, askerler, çiftçiler ve sanatkârlar olmak üzere dört kısma ayırmış ve insanlara yararı dokunan birçok sanatı icad etmiştir. Güneşin hareketi esasına dayanan güneş yılını o kabul etmiş ve Nevruz'u yılbaşı kabul eylemiştir. Rivayete göre Cem, dünyayı dolaşırken Azerbaycan'a gelince burayı beğenip yüksek bir yere mücevherlerle süslü bir taht kurdurmuş. Güneşin doğmasına yakın kendisi de mücevher işlemeli kaftan ve tacını giyip bu tahta oturmuş. Güneş doğunca taht, kaftan ve taç parlamaya başla-

mış. Halk bunu görünce o güne Nev-rûz (Yeni gün); Cem'e de Cem-şîd (Işık şâhı) demişler. Nevruz, güneşin Koç burcuna girdiği gün olan 21 Martta başlar.

Önceleri İdris Peygamber'in şeriatına göre amel eden Cemşîd, ululuğuna güvenip tanrılık iddiasında bulununca halkı kendisinden yüz çevirmiş. Yerine Dahhâk şâh olmuş. Cem de önce Hind'e oradan da Çin'e kaçarak orada ölmüş.

Şarabı bulanın o olduğu söylenir. Bir gün maiyyetiyle birlikte kır gezintisi yaparken gökte bir kuş görür. Kuşun ayaklarına bir yılan sımsıkı dolanmıştır. Okçularına, kuşa zarar vermeden yılanı vurmalarını emreder. Kuş kurtulunca Cem'in yanına gelir ve gagasından çıkardığı birkaç dâneyi yere bırakır. Bu dâneler toprağa ekilince üzüm yetişir. Üzümün suyunu içmek de âdet hâline gelir. Ancak çok bekletilen üzüm suyunun zehirli olduğu inancı halk arasında yayılır. Günlerden birinde Cem'in cariyelerinden birisi intihara teşebbüs eder ve bir köşede unutulmuş olan köpürmüş üzüm şırasını zehir diye içer. Daha sonra kendisinde değişik ruh halleri belirir. Sarhoş olmuştur. Kendine gelince keyfiyeti Cem'e anlatır. O da üzüm şırasını uzun müddet bekleterek şarap yapıp içmeyi âdet hâline getirir. Bu efsaneden dolayı Cem'in adı ile şarap ve dolayısıyla kadeh (câm) birçok zaman birlikte anılır.

Cem'in, "Câm-ı Cem" tabir olunan ve üzerinde yedi hat bulunan bir kadehi varmış. Kadehteki bu yedi hat veya dilim, yedi hikmeti bildiren yıldızları (gezegenleri) temsil edermiş. Bu sebeple Divan şiirinde şarap, hikmet ile ilgili olarak gösterilir. Câm-ı Cem'de şarabın ibret verici hâlini anlatır. Bektaşî inancında "Âyin-i Cem" adlı bir zikir mevcuttur. Şarabı bulanın Cem oluşu ve Bektaşi zikrinden sonra içki içilmesi böyle bir tabir ortaya çıkarmıştır.

Beytimize dönelim: "Câm-ı merg (ölüm kadehi)" tamlaması, âdetâ bir önceki beyitte geçen "câm-ı safâ" mukabilidir. Keza ilk beyitte geçen "dünya-yı dûn" tamlaması yerine burada "gerdûn-ı dûn" tamlaması yer edinmiştir. Şâir daha önce dünyaya değer vermemek gerektiğini vurgulamıştı. Burada ise dünyanın geçiciliği ve hayatın ölüm ile sınırlandırıldığını ve bundan kaçışın mümkün olmadığını söylemektedir. Bu düşüncesini kuvvetlendirmek için de Cem'in adını anarak o kadar şan ve şöhret, mal ve mülk sahibi iken onun bile ölüme çare bulamadığını belirtmektedir. Aynı imajı hikmet üstadı Nâbî'nin

Cem'in tamama erip devri câm kalmıştır
O câmdan da bu mecliste nâm kalmıştır

beytinde de görürüz. Herkes aynı gerçeği bildiği halde feleğin çemberi dışına taşamıyor ve dünyanın tuzakları arasında hapsolup kalıyor. Oysa insanoğlunun başına bütün bu felaketler felekten gelmektedir. Onun içindir ki Nev'î bu beyitte "zamâne" ve "gerdûn-ı dûn" kelimelerini kullanarak bize felek düşüncesini tefhîm etmektedir. Peki felek nedir?

Felek, değişik isimlerle zikredilmesine rağmen aslında insanın bahtı, talihi hatta alınyazısıdır. Bir ucu kadere dokunur. Şâir kadere boyun eğmek zorunda kalınca kötü hâllerin suçunu feleğe yükler.

Batlamyos sisteminden çıkarılan bir düşünüşe göre dünya kâinatın merkezidir. Dünyayı dokuz felek çevreler. Bunlar, içiçe geçmiş şekilde, soğan zarı gibi dünyayı çevrelemişlerdir. Yedi kat gökten her biri bir feleğe aittir. Birinci felekte ay olmak üzere sırasıyla Utarid, Zühre, Şems (Güneş), Mirrih (Merih), Müşteri ve Zühal gezegenleri bulunur. Sekizinci felek sabit yıldızlar ve burçlar feleğidir. Dokuzuncu tabaka cisimden arınmış olan ve bütün felekleri saran en yüksek felektir ki felek-i atlas (atlas feleği), felek-i a'zam (en büyük felek) ve felekü'l-eflâk (felekler feleği) adıyla anılır. Hükemâ felsefesine göre sekizinci feleğe Kürsî; dokuzuncuya da Arş tabir olunur. Atlas feleği 24 saatte bir devrini tamamlar. Bu devir (dönüş) doğudan batıya olup diğer felekleri de döndürür. Buna göre her bir feleğin iki türlü hareketi ortaya çıkar. Birisi kendi ekseni etrafında, diğeri de Atlas feleğinin etkisi ile doğudan batıyadır. Atlas feleğinin dönerken diğer gezegen ve felekleri de kendi istikametine dönmeye zorlaması, insanların talihleri, refah ve

mutlulukları üzerinde değişken ve aksi durumlar ortaya koyar. İşte felekler üzerine şikâyette bulunmanın nedeni budur. Kahpe felek, dönek felek gibi tabirlerin kaynağı da Atlas feleğinin ters istikamette devrinden dolayıdır. Dokuzuncu felekten sonra Allah ilminin başlaması, insanların kaderlerinden dolayı ettikleri şikâyetleri bu feleğe yüklemelerinin başlıca sebebidir.

İnsanların doğum tarihlerine göre birer burca sahip olmaları, feleklerin de o burçlar üzerinde etkili oluşu hayırlı ve hayırsız hâllere etki eder. Eski astronomiye göre her bir burca ait yıldızın, yeryüzü zamanındaki belli kesitlere hakim oluşu, o zaman diliminde doğan kişiler üzerinde de kendini gösterir. Günümüzde pek yaygın olan yıldız fallarının aslı bu inanış olup itibar etmeye değmez. Felek yalnızca şikâyet etmeye yarar. Padişah dahi olsa (Yavuz Sultan Selim) işte bir insanın felekten şikâyeti:

Merdüm-i dîdeme bilmem ne füsûn etti felek
Giryemi etti füzûn eşkimi hûn etti felek

Karamanlı Nizamî

Lütfuna inanma bu dehrin ki dihkân-ı felek
Cev satar mânide vü sûrette gendüm gösterir

diyerek feleğin "gerdûn-ı dûn" oluşunu ispat eder. Bu tutum hemen her divan şâirinde az veya çok vardır. Sonuç olarak Fuzulî'nin,

Dost bî-pervâ felek bî-rahm devrân bî-sükûn
Derd çok hem-derd yok düşmen kavî tâli' zebûn

diyerek özetlediği bu dünyadan mecburî bir yolculuğa çıkılacaksa, o günler için hazırlık yapmak ve kumanyayı yüklü tutmak gerekir. Kaldı ki o yoldan hiç geri dönebilen olmamıştır. Bu sebeple olsa gerek Nev'î, dünya için gam çekmeye gerek olmadığını, kısır çekişmelerin, kırgınlıkların, acıların, hep insanın kendi başına ördüğü çoraplardan ibaret bulunduğunu anlatıyor. Tıpkı şâirin,

Hep çekdiceğim kendi cezâ-yı amelimdir

buyurması gibi. Barış varken savaşa, dostluk varken düşmanlığa ne gerek var sanki!

Ele aldığımız beyitte bir de madalyonun ters yüzü vardır. Şâir burada gizliden gizliye demek istiyor ki, "Sakın dünyada sana yapılan eziyetler için üzülme. Nasıl olsa felek herkese ölüm kadehini tattırıyor. Üstelik bundan kaçış da yok. Öyleyse rûz-ı cezâda Allah'ın huzuruna varınca elbette zalimlerden bütün haklarını alırsın. Elbette o günde en büyük mahkeme kurulur ve hiç kimse işlediğini inkâr edecek gücü bulamaz. İçini rahat tut ey mazlum. Nasıl olsa Allah senin hakkını alacak ve acısını düşmanından çıkaracaktır."

3. *Dil safhasına baktım etrafı cümle meşrûh*
Bildim bu nüsha çıkmış bir zû-fünûn elinden

"Gönül sayfasına baktım, etrafı hep şerhedilmiş (= açıklamalarla dolu) (o ilave açıklamalara bakınca) anladım ki bu nüsha (= kitap), bilge bir üstadın elinden çıkmış."

Gönül âşıkın aşkıyla ilgili her türlü gelişmenin algılandığı yerdir. Âşık, gönlüyle konuşur, duyar. O gönül, gam ve kederle beslenen bir kuş gibidir. Aşkın yağmasına uğramış, sevgilideki güzellikler sebebiyle yerle bir edilmiş bir ülke sayılır. Bu yüzden perişandır, dertlidir, hayrandır, bîçaredir, şikeste ve sergeştedir. Orası, gamların konakladığı bir virânedir. İçinde aşk ateşi yandığı için de konaklamaya müsaittir. Şâir bütün bu yönleriyle gönlü, şerhedilmiş bir kitaba yahut sayfaya benzetiyor. Yani aşk konusunda yazılmış olan bu kitapta aşkla ilgili her türlü gelişme ve olgular anlatılmış durumdadır. Bilindiği gibi şerh, bir konu hakkındaki her türlü bilginin verildiği bir yazılı anlatım şeklidir. Şâir kendi gönlünü aşk yönünden öylesine yetkili bulmaktadır ki âdeta o konuda hiç bir şeyi dışarıda bırakmamış; aşk ile ilgili her türlü duyguyu tatmıştır. Bu duygular genellikle olumsuz yönde gelişir. Acı, ıstırap, dert vs. orda her çeşidiyle bulunabilir. Şerh, yazar tarafından yapıldığı gibi genellikle başka bir kişi tarafından yazılır. Elyazması eserlerde "derkenar" tabir olunan, sayfa kenarlarındaki açıklamalar bu türdendir. Şâirin asıl anlatmak istediği şerh şekli de budur. Âşıkın gön-

lünü bir sayfa olarak düşündüğümüzde o sayfa kenarlarına şerh düşen kişi de mâşuk olur. Zira sevgili olmasaydı, şerh edilecek bir husus da bulunamazdı. Şâir, gönlünün etrafını başta başa şerh eden kişiyi bir zû-fünûn olarak nitelemekte. Bu kişi ise aşk hadisesinde her türlü işveye sahip olan sevgilidir. Keza şâir, gönlü ve aşkı yaratan Allah'ı da gizliden gizliye burada sözkonusu etmektedir. Kâinatın yaratıcısı olan Kâdir-i Mutlak'tan başka kemâl sahibi olamaz. Aşkı yaratan ve onu kutsal kılan Rabbimiz, şüphesiz aşk ile ilgili her türlü mutlak ve mücerred hadiseyi yaratarak da onu şerhetmiş olmaktadır. Nitekim kâinatın yaratılışına da aşk sebep değil midir? Şâir,

Muhabbetten Muhammed oldu hâsıl
Muhammed'siz muhabbetten ne hâsıl

derken buna işarette bulunur.

Beyitte geçen şerh kelimesi ile yara anlamına gelen "şerha" kelimesinin yakınlığı vardır. Kitap şerhlerinin genellikle sürh (kırmızı mürekkep) ile yazılması; kanın da kırmızı renkte oluşu, "şerh" ile "şerha"nın ilgisini daha da arttırır. Yani şâirin gönlünün yaralı oluşu ile şerhedilmiş oluşu aynı şeydir. Kaldı ki gönlün içi zaten kan ile doludur. Gamze oklarıyla yaralanmış bir gönlün etrâfına kanlar sıçrar ki şerha şerha olmuş bir gönül safhası bu olsa gerektir. Yâni sevgili âşıkın gönlünü yaralamakta o kadar üstaddır ki aslâ ne merhameti vardır; ne de hedefini şaşırır. Kaldı ki kitap kenarlarının bir kısmı yine sürh ile tezhiplenir veyâ cetvel içine alınır. Sonuç olarak şâir, kendisinin âşıklıkta; sevgilisinin de ezâ-cefâda eşsiz olduğunu vurgulamaktadır. Onun âşıklıktaki üstünlüğü, sevgilinin eziyetteki sınırsızlığına dayanmaktadır. Bu durumdan şikâyet de edemez. Zîra aşkta şikâyet, âcizliktir. Âşık, derdi çoğaldıkça pişer ve olgunlaşır. Onun için aşk derdinin artmasını ister. Tâ ki Fuzûlî'nin,

Bende Mecnûn'dan füzûn âşıklık isti'dâdı var
Âşık-ı sâdık menem Mecnûn'un ancak adı var

beytinde sözkonusu ettiği olgunluğa erişebilsin.

4. *Kef kef geçer denizler âvâre muztarib-hâl*
Dağlar şikâyet eyler sabr u sükûn elinden

"Aşk ile âvâre olup ıztıraplı bir hâle gelen denizler, köpük köpük (olup) dalga dalga geçerler. Dağlar (ise) sabır ve sükûn elinden şikâyet eylemekte."

Kef kelimesi "köpük; avuç içi, aya" anlamlarındadır. Burada köpük mânâsı ile kullanılmış olup denizin dalgalanmasına delâlet eder. "Kef geçmek" deyimi ise, "takati kesilmek, güçsüz düşmek" demektir. Meselâ Aşkî'nin,

Belâ bezminde esrâr-ı gam-ı la'linle kef geçtik
Rakîbin ey şeker-güftâr halvâsında hayrânız

beytinde bu anlamı yüklenmiştir. Nev'î ise kelimeyi, her iki anlama gelecek şekilde kullanmıştır. Yani "Aşk ile muztarib-hâl" olan denizin her ne kadar takati kesilse de aşkın coşkunluğu ile çırpınmasını ve bu çırpıntı sonucu oluşan köpüklü dalgaları anlatmaktadır. Daha önce de (beyit 3) aşk üzerinde durulmuş ve aşkın özünde ıstırap olduğu anlatılmıştı. Burada da şâir ıstırap ölçüsü olarak denizleri kullanmakta ve aşkı uçsuz bucaksız bir deniz olarak göstermektedir. Denizin içi kıymetli incilerle doludur. Ancak bu denizde köpek balıkları, timsahlar vs. tehlikeli hayvanlar bulunur. Maamâfih denizin kendisi de bir tehlike sayılır. Dalgaları, girdapları, uçsuz bucaksız oluşu insanı korkutur. İranlı Sadi'nin Gülistan'ında bir beyit vardır:

Be-deryâ der menâfi' bî-şümâr est
*Eger hâhî selâmet der-kenâr est**

Denize girmek için soyunmak gerekir. Aşk denizine girmek için ise dünya nimetlerinden soyunmak lazımdır. Ancak soyunduktan sonradır ki onun büyüklük, genişlik ve sonsuzluğunda yüzülebilir. Âşıkın ruh hâli deniz gibi coşkuludur. Dur-durak bilmez.

* Denizde sayısız menfaatler vardır. Ama sen yine de selamet istiyorsan kenarında dur.

Beytin ikinci dizesinde dağların sabır ve sükûn'dan şikâyetçi oldukları söylenmektedir. Divan şiirinde dağ imajına pek az rastlanır. Şâir burada dağ ile denizi karşı karşıya getirip her şeyin zıddı ile kâim olduğunu vurgulamak istiyor. Bir yanda coşku ve dalgalanma; diğer yanda sabır ve sükûn. Deniz, hareketlilikten; dağ ise hareketsizlikten şikâyetçi. Tıpkı insanlar gibi. İnsanlar da devamlılık arzeden her hâlden şikâyetçi olmazlar mı?!.. Onları memnun etmek çok zordur. Herkes kendi hâlini en kötü hâl zanneder. Koca Ragıp Paşa'nın deyimiyle,

Sorsalar mağdûrunu gaddâr kendin gösterir

Şâir bütün bu düşüncelerini serdederek çaresizliğini, şaşırmışlığını, kararsızlığını ve aşk elinden çektiği acının sürekliliğini anlatmaktadır.

5. *Ferhâd'a öz vücûdu dağlarca hâil idi*
Yoksa değildi âciz ol Bî-sütûn elinden

"Ferhâd'ın (önünde) kendi vücûdu, dağ gibi bir engel idi. Yoksa o, Bî-sütûn'u delmekten âciz değil idi."

Bu beyitte daha çok tasavvufî bir anlam gizlidir. Bir kişinin kendi varlığı, ancak bir tek yolda insana engel teşkîl eder. O da Fenâfillâh yoludur. Fenâfillâh düşüncesi tasavvufta olduğu kadar tasavvufla yakından ilgili olan Divan şiirinde de temel düşünce sistemlerinden biri olarak kabul edilir. Sufî, bütün varlığını yok ederek her şeyi unutup, her türlü dünya alâkasından sıyrılarak Allah ile bir olmayı amaçlar. Bu durum, gerçek bir vecd ve coşkunluktan ibarettir. Ancak o zaman sufî, gerçek olmayan varlığından geçmiş; Allah'ın varlığında eriyerek O'nu gönlünde duymuş olur. Yokluk tamamlanınca ortada yalnızca Allah kalır. İşte o zaman Bekâbillâh gerçekleşmiş olur. İnsanın gönlünde masivâya (Allah'tan gayrı olan şeylere) yer olmamalıdır. Ruhî-i Bağdadî,

Mâsivâ terkin urup nice zamandır yâ Rab
Eylerin cân u gönülden Sen'i her şey'e taleb

derken bu düşüncenin özünü vermiş olur. Nitekim Nev'î de Ferhâd'a kendi vücûdunu engel göstererek aynı hedefe yönelir. Bilindiği gibi Ferhâd, Divan edebiyatında Hüsrev ü Şîrin; Halk edebiyatında ise Ferhad ile Şîrin adıyla şöhrete eren mesnevîlerin üçlü aşk kahramanlarından biridir. Hikâyeye göre Ferhad, Ermen melîkesi Şîrin'e âşık bir mimardır. Şîrin aşkının ispatı için ondan bir istekte bulunur. Buna göre Ferhâd, şehrin dışındaki bir pınardan (bazı varyantlarda bir mandıradan) saraya uzanan bir kanal yapacaktır. Ancak kanalın geçeceği yerde Bîsütûn dağı vardır. Bu dağın içi tamamen kayadır. Ferhâd külüngünü alıp işe koyulur. Uzun meşakkatlerden sonra dağı delme işleminin sonuna erişir. Bu sırada sarayda da birçok maceralar yaşanmaktadır. Nihayet Şîrin'in öteki âşıkı olan Hüsrev'in dadısı gelip ona, "Oğlum, sen burada uğraşıyorsun ama Şîrin öldü." der. Ferhâd bir âh çekip olanca gücüyle külüngünü başına indirir ve ölür.

Divan şiirinde Ferhâd, sevgilisine kavuşmak için zorlu, gerçekleşmesi güç işleri göze alan âşıkı sembolize eder. Daha çok Bîsütûn, külüng, Şîrin ve Hüsrev gibi isimlerle tenâsüp ve telmih sanatları içinde ele alınır. Üzerinde durduğumuz beyitte Ferhâd'ın vücûdu (varlığı) kendisine engel olarak gösterilmektedir. Bunun sebebi Ferhâd'ın kendini düşünmesi ve aşkını ön planda tutması; sonuçta dağı delmek üzereyken canına kıymasıdır. Oysa aşk işinde sevgili, sevenden; cânan, cândan önce gelir. Şîrin gerçekten ölmüş dahi olsa Ferhâd'ın dağı delme işini bitirmesi gerekirdi. Zira sevgilinin isteği yerine getirilmeden âşıklık iddiasında bulunmak abestir. Ferhâd, Şîrin'in ölüm haberini alınca kendi canına kıymakla, aşkının, benliğinden kaynaklandığını göstermiş oluyor. Oysa Şîrin'i gördüğü andan itibaren kendisini zaten yok bilmesi, egosunu sevgilide eritmesi gerekirdi. Nitekim Leylâ çölde Mecnûn'u bulduğunda ona kendisinin Leylâ olduğunu söyler. O ise

Ger ben ben isem nesin sen ey yâr
V'er sen sen isen neyim men-i zâr

diyerek onu tanımaz. Gerçekte ise Mecnûn, kendisini Leylâ'da yok etmiş ve Leylâ ile yek-vücûd olmuştur. Bir gün birinin çıkıp da "Ben Leylâ'yım" demesi, ikilik iddiasıdır. Oysa Mecnûn Leylâ'yı içinde bilerek bu ikilikten, çok çok önceleri kurtulmuştur.

Yukarıdaki beyitte Nev'î demek ister ki aşkta önemli olan cânandır. Cân her şeyiyle kendini ona fedâ etmediği müddetçe gerçek âşık sayılmaz. Bu hâle ve her hâle şükür lâzımdır. İnsanda aç gözlülük, hırs, haset gibi duyguların bulunmaması gerekir. O sebepledir ki dağ da olsan, deniz de olsan kendine yeterli olmasını bilmek zorundasın. Şikâyete hiç gerek yoktur.

6. *Hâlî değil gönülden her giz o zülf ü şâne*
Kârım katı müşevveş hâl-i derûn elinden

"O zülüf ve tarak, hiç bir an gönülden boş kalmaz. (Bunun etkisiyle olsa gerek) içimdeki hâllerden işim o denli karmakarışık ki!.."

Divan şiirinde âşıkın gönlü sevgilinin zülüfleri ucunda asılı kabul edilir. Yani darağacına asılmış insanlar ve suçlular gibi zülüflerin ucuna da âşıkların gönülleri asılmıştır. Sevgilinin yüzlerce âşıkı vardır. Bunun için o, her bir âşık gönlünü zülüfleri ile bağlayarak onlara eziyet etmekte, aşkın cezasını vermektedir. Bazan âşıkın gönlü, sevgilinin perişan saçları arasına yuva yapan bir kuşu da andırabilir. Fuzûlî'nin aşağıdaki beytinde bu imaj vardır:

Âşiyân-ı mürg-i dil zülf-i perîşânındadır
Kande olsam ey perî gönlüm senin yanındadır

Zülüf, gerek misk ve anber kokusuyla, gerek karmakarışık ve darmadağın hâliyle ve gerekse kara rengiyle âşıkın aklını başından alır. Aslında gönüller o zülüflere can atar. Bazan zülüf, büklüm büklüm hâliyle yılanı veya ejderhayı andırır; bazan bir zincir olup aşk çılgını âşıkları bendeder. Yine Nev'î'nin başka bir beytinde zülüften

Boyundur matlab-ı a'lâ-yı cân-ı mübtelâ ömrüm
Saçındır sâlik-i râh-ı cünûna müntehâ ömrüm

denilerek bahsedilir.

Sevgilinin zülüfleri her ne kadar dağınık olduğu zaman daha güzel ve çekici ise de arada sırada tarandığı olur. Sevgili eline tarağını alıp saçlarını tarayacak olursa, o saçlar arasında veya ucunda bulunan gönüller tarağa takılıp kalırlar. Böylece sevgili yeni âşıklarının gönüllerini baştan çıkarabilmek için zünnârını temizlemiş olur. Tarağa takılan gönüllerin inleyişleri ve hicran acıları ise asla onun taş yüreğine tesir etmez. Hatta belki bundan zevk bile alır. İşte bu sebepledir ki şâir ikinci dizede herşeyin karmakarışık ve düzensiz olduğunu vurguluyor. Zira gönlü perişan olmuş, sevgiliden ayrı düşmüştür. Bu durum âşıkta dur-durak bırakmaz. Ne yaptığını bilmez olur. Yahut neyi nasıl yapması gerektiğine artık karar veremez. Kaldı ki şâirin asıl şikâyeti, sevgilinin saçları arasında iken hemen yakınında başka âşık gönüllerinin bulunmasıdır. Bu duruma tahammül zordur. İnsanın rakîbi ile yanyana bulunması elbette çekilir dert değildir. İnsan sevdiğini hiç paylaşmak ister mi? Âşık da öyledir. Ancak sevgili o denli fettan ve fetbazdır ki sırf âşıklarını kıskandırmak için onların yanında rakîbe mültefit davranır. Aslında bu hareketleriyle o, âşıklarını denemekte ve eziyete tahammüllerinin derecesini ölçmektedir. Eziyet, aşk işinde isteği arttırır. Hicran ne denli çok olursa vuslatın zevki o derece büyük olur. Sevgilinin saçları arasındaki gönül kesâfeti bu yüzdendir. Bütün âşıklar gibi şâir de bu durumdan şikâyetçidir. Zira herşey alt-üst olmuş, sevgilisiyle hayallerini kurduğu vuslat gerçekleşmemiştir. Üstelik kendini kaybetmiş ve ne yapacağını bilmez duruma gelmiştir. Oysa Divan şiirinde âşıkın kendini kaybetmesinin sebebi âşıklık veya ayrılık değil; bilakis vuslattır. Çünkü vuslat, asla gerçekleşmeyecek bir tasavvur-ı bâtıldır. Eğer gerçekleşiverecek olsa âşık şaşırır ve ayrılma korkusuyla kendini kaybeder. Bazan bu kendini kaybediş sevinçten de olabilir. Şâir Selikî'nin bu durum için çok güzel bir beyti vardır:

Arz-ı hâl etmeye cânâ seni tenhâ bulamam
Seni tenhâ bulıcak kendimi aslâ bulamam

Sonuç olarak sevgili acısını taşıyan gönüllere her tür-

lü hâl ârız olabilir. Aşka tutulan insanın her şeyi birbirine girebilir, hayatı karmakarışık olabilir. Ancak bu durum âşık için asla kötü değildir. Zira çekilen elemler, insanı, hayatın acemisi olmaktan kurtarır. Sevgiliden ezâ cefâ; âşıktan da sabır ve tahammül eksik olmamalıdır.

7. *Ehl-i safâ dilinden bir şi'r dedi Nev'î*
Geh şükr ü geh şikâyet aşk u cünûn elinden

"Nev'î, esenlik erbabının dilince bir şiir söyledi ki (bu şiirde) aşk ve çılgınlık elinden gâh şükür (etmekte); gâh şikâyet..."

Şâir bu son beyitte yukarıdan beri anlattıklarının özetini vermekte ve yazmış olduğu bu şiirin bazan aşka şükür; bazan da aşk deliliğinden şikâyeti anlattığını vurgulamaktadır. İkinci dizedeki leff ü neşr sanatı (aşk — şükür; cünûn — şikâyet) ile de ehl-i safâ tabir olunan aşk ehlinin genel manzaralarını vermektedir. Tabiî bu arada kendisinin de bu gruba dâhil olduğunu îmâ etmiş olmaktadır.

Ehl-i safâ, biraz rind, biraz şuh kişilerin sıfatıdır. Dünyaya optimist gözle bakarlar. Aşkları için ayıplanmayı ve rezil rüsvây olmayı göze almışlardır. Fuzulî'nin

Değildim ben sana mâil sen ettin aklımı zâil
Sana ta'n eyleyen gâfil seni görgeç utanmaz mı

Fuzulî rind-i şeydâdır hemîşe halka rüsvâdır
Sorun kim bu ne sevdâdır bu sevdâdan usanmaz mı

beyitlerinde bir ehl-i safânın gizli târifi vardır. Onlar âşıktır ve şiir söylerler. Bu şiir ister rindâne, ister şûhâne olsun, hayatın aşk ile anlam bulduğuna inanılarak söylenmiştir. Onlar aşkın getirdiği cünûn'a da göğüs germesini bilirler. Hatta belki bu şeydâlığı isterler. Arada sırada şikâyet etseler de aşk çılgını olmaktan memnundurlar. Zira böyle bir delilik, onlara sevgilinin zincir zülüfleriyle bağlanmayı bahşeder. Aşk ile ne yaptığını bilemiyor oluşları tam delilik hâlidir. Aşk delisi olan Kays dünyanın en meşhur mecnunu değil midir? Âşık da tıpkı Mecnun gibi aşk işinde şöhrete ermek ister. Kaldı ki sevgilinin aşkı bir büyü olup âşıkın sihir ile delirmesine de yol açabilir. Deliye her gün bayram olduğu

için ehl-i safâ da her gün meclis kurarak bezmde aşk derdini unutur. Bir nokta gelir ki âşık, Hâlet Efendi gibi,

Iyd-ı vaslın rûze-i hicrinle fark etmez gönül
Devr-i hüsnün her günü dîvâneye bayrâmdır

demeye hazır olur.

Nev'î'nin bu beyitte asıl anlatmak istediği husus, gazelinin ilk beytinden itibaren işlediği konunun aşk ile ilgili oluşudur. İstemiştir ki bir yek-âvaz gazel ortaya çıkmış olsun. Nitekim gazelin ne maksatla yazıldığını da bu son beyitte özetler. Yani üzerinde durduğumuz bu yedi beyitin, bazan aşka şükür; bazan da aşk çılgınlığından şikâyeti anlattığını; böyle bir hareket tarzının da ancak ehl-i safâ olanlara yaraşabileceğini vurgulamaktadır. O, önce dünya hakkındaki felsefî düşüncelerini belirterek (bk. 1. beyit) okuyucuyu uyarmakta, sonra ölümlülüğün (bk. 2. beyit) dar kalıpları arasında bir hareket tarzı çizmek gerektiği hususunda öğüt vermekte ve sonra aşk konusuna geçerek amacı doğrultusunda seslenmektedir. Ah mine'l-aşk!..

Kaynaklar:

Kur'ân-ı Kerîm ve Meâl-i Âlîsi (Hzl. A. Fikri Yavuz) İstanbul, 1977; Nev'î, *Divan* (Hzl. M. Tulum, A. Tanyeri) İstanbul, 1977; Tolasa, Harun, *Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası*, Ankara, 1973; Kocatürk, V. Mahir, *Divan Şiiri*, Ankara, 1967; Cengiz, H. Erdoğan, *Divan Şiiri Antolojisi*, Ankara, 1967; Kurnaz, Cemal, *Hayâlî Bey Divanı Tahlîli*, Ankara, 1967; Pala, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, C.I., II, Ankara, 1989.

HAYALÎ'NİN GAM ATEŞİ

Türk edebiyatının bütün zamanları içerisinde sanatkâr ve şâirlerin korunup kollandığı, devlet desteğiyle hatırlarının hoş edildiği devir hiç şüphesiz Kanunî'nin (1520-1566) saltanat yıllarıdır. Hem şâir hem de emsalsiz bir sanat hâmisi olan Kanunî kendi çağını yalnızca fetihlerle değil sanatla da süslemiş ve imparatorluğa klasik çizgiler içinde gerçek ihtişamını kazandırmıştır. Bu çağ Bâkî'nin;

Her yâneden ayağına altun akıp gelir

diye vasıflandırdığı zengin bir devlet yapısının her alanda kendini hissettirdiği çağdır. Ülkenin her yönden imarı yapılırken dünya devletleri içinde de süper güç olarak kendini hissettiren o dönem aristokrat Osmanlılarının pek çoğunda bir sanatseverlik sözkonusu idi. Kanunî'nin tutumundan cesaret alan devlet adamları da sanatkârları korumakta âdeta yarışır olmuşlardı. Çeşitli meclislerde, mahfillerde ve sohbetlerde yine çeşitli kademelerden şâir ve sanatkârlarla ünsiyet peyda eden ve hadd-i zatında kendileri de bir parça sanatkâr olan devlet erkanının bu tutumu, özellikle şâirler üzerinde olumlu tesirler yapıyordu. Geçim sıkıntısı yahut yevmî ihtiyaçların ağır yükü altında zihinlerini bin bir türlü meşgaleye kaptırmayan, belki kendilerini tamamen sanata ve şiire adayan pek çok şâir böyle böyle sanatın doruğuna ulaşıyorlardı. Resmî bir görevi bulunmayan ve pek çoğu

halk içinden yetişmiş olup esnaflık yapan bu tür şâirler için cazip bir sanat muhiti hazır idi. Eski İstanbul'un mısra kokan konakları ve yalıları, şiirle yoğrulan helva sohbetleri, vezinle yürünen mesireleri, kafiyeyle şekillenen konuşmaları vs. mevsimlere göre günlük hayatın icapları içinde şâirlerde kendilerini devamlı şiirle iştigâle mecbur ve mergûp hissediyorlardı. Kaldı ki bu bir imtiyaz idi ve maddî-manevî nimetleri vardı. Bu muhit içinde yetişmiş bir şâir olan Hayalî de (öl. 1557) bu nimetlerden bonkörce istifade edenlerdendir.

Adı Mehmet, lakabı Bekâr Memî olan Hayalî gençliğinde Vardar Yenicesi'nden İstanbul'a gelmiş kısa zamanda şiir muhitinde yer almış ve günbegün adını duyurmaya başlamıştır*. Önceleri Defterdar İskender Çelebi, bilahare Sadrazam İbrahim Paşa'nın sevgiye himayesini kazandı. Her ikisi de aşırı sanat dostu olan Çelebi ile Paşa ard arda vefat edince (1535-1536) Hayalî yalnızca Padişah'ın himmetine kaldı. Ancak ona ulaşması zor oluyordu. Yeni Sadrazam Ayas Paşa, şâirlere pek iltifat etmiyor, hatta menfî bir tavır takınıyordu. Hayalî ise önceki hâmileri sayesinde kazandığı takdir ve imkân sebebiyle pek çok kişinin kıskançlığını çekmiş, hicivlere ve dedikodulara hedef olmuştu. İşte onun bu hâlet-i ruhiye içinde yazdığı bir gazeli burada şerh etmeye çalışacağız. Bu yek-ahenk (konu bütünlüğüne sahip) gazelde şâir "Hayalî" mahlasının bütün sihriyle hayal ötesi sınırları zorlamakta ve eskilerin reh-i nâ-refte (gidilmemiş yol) dedikleri vadide maharet göstermektedir. Gazel şöyle başlar:

1. *Nâr-ı dilden zâhir etsem bir şerer âlem yanar*
   Dursa bir dem sine-i sûzânım gam yanar

Gönlümdeki ateşten (yalnızca) bir (tek) kıvılcımı açığa vursam, (bütün) âlem yanar. Gam, yanan bağrım içinde bir an kalacak olsa (gam da) yanar.

* Hayalî Bey üzerine güzel bir araştırmayı sayın Doç. Dr. Cemal Kurnaz ilim âlemine sunmuştur (*Hayalî Bey Divanı, Tahlil,* Ankara 1987).

Divan şâirlerinin ortak özelliklerinden birisi gam çekmeleri ve yüreklerinde devamlı bir ateşin bulunmasıdır. İster sevgilinin vefasızlığı ve ezasından; ister zamane elinden, isterse felek yüzünden, hepsinin gönlü yanmaktadır. Bu özellik, hangi çağda yaşamış olursa olsunlar onları birbiriyle akraba yapar. Birinin bıraktığı dert yangınını diğeri devralarak kutsal bir emanet gibi saklar ve asla yere düşürmez. Bu bir nevi sancak devir teslimidir. Nitekim hepsi gam çekmekte yarışır ve kendisinin bu sancağı en yüksek mertebede dalgalandırdığını ifade eder. Bu âdet daha ilk dönem şâirlerinden itibaren bir töre hâlini alır. Ahmet Paşa bu yüzden

Gam çekmeyince kıymeti artar mı âşkın

diye haykırır.

Gamın fizikî özelliği yakıcılıktır. Hemen pek çok şâir, gam yüzünden yandığını söyler. Oysa Hayalî bey yukarıdaki beytinde hayal sınırlarını aşıp gam ile yanmak bir yana, gamı da yakacak derecede kendisini ehliyetli görmektedir. Onun gönlü öyle sınırsız acılar ile tutuşmuştur ki oraya gam bir an için uğrayacak olsa yanıp kül olur. Bu bir anlık yangın, dünyadan gamın adını kaldıracaktır. Âlemde ne kadar gam varsa yalnızca kendisinin çektiğine inanan ve "fenâ-ender-fenâ" mertebesinde gamı yok etmeye kendisini salahiyetli gören şâir bağrındaki ateşin, kazara sıçrayıverecek bir tek kıvılcımı ile de dünyayı yakmamak için aşırı gayret sarfetmekte ve uğurda devamlı kendisini yakmaktadır. Bu hâl, müthiş bir eziyet ve nefse hâkimiyet imtihânıdır, dayanılır dert değildir. Başkasına zararı dokunmaması için kendini feda etmek ve âlemin bütün yükünü tek başına çekmek... Aynı imajın daha ulvisini Hz. Ebubekir'in ünlü duasında bulmaktayız: "Rabbim! Bedenimi öyle büyüt, öyle büyüt ki; bütün cehennemi ben kaplayayım ve orada başkalarının yanması için yer kalmasın!"

Fuzulî'nin bir beyti vardır:

Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı
Felekler yandı âhımdan murâdım şem'i yanmaz mı?

Bu beyitte de gönüldeki ateşin yakıcılığı sözkonusudur. Ancak Hayalî'nin söyleyişi bir gömlek daha bundan üstündür. Beyte göre Fuzulî'nin gönlündeki ateş o derece yakıcıdır ki bir gün bu acı ile bir defacık âh etmiş ve o âh ile dışa vuran kıvılcımlar, (âh denilince ağızdan çıkan buğunun göğe yükselmesi sebebiyle ve bir hüsn-i tâ'lil yoluyla) gökleri (güneş, ay ve yıldızları) yakmıştır. Hüsn-i tâlil gereği eğer gökte güneş hâlâ yanıyorsa, bunda Fuzulî'nin o ateşli âhlarından çıkan kıvılcımların da payı vardır. Yani Fuzulî'nin cefadan usanmayan yârinin gamı onu canından bezdirmiş ve âh etmeye zorlamıştır. Hayalî ise bu gamdan dolayı pasiftir ve başkasını değil kendini yakmaktadır.

Beyte bütün bu güzelliği veren şey mübâlağada hayal ötesini hayaldir. Buna eksiler gulüv (mübalağanın en aşırı derecesi; akıl ve mantık çerçevesini aşan abartma) derler. Bu sanatın güzel bir örneği şu nükteli beyitte görülebilir:

Zâhid bu bürûdetle eğer düzaha girsen
Bir lüle duhan yakmağa âteş bulamazsın.

Bizim bu gün "Yüzünden düşen bin parça" yahut "buz gibi" deyimleriyle karşılaştığımız bu surat ve söz soğukluğunun derecesi bile bu mübalağa karşısında yere düşmeden parçalanan buzlar kadar soğuk kalır.

Hayalî'nin mübalağada mübâlağa etmesinin, gamından dolayı âlemi yakmamak için bu denli özveri ile hareketinin asıl sebebi, bir sonraki beyitte söylenmektedir. Eskiler buna beyt-i merhûn (anlamı bir sonraki beyit ile tamamlanan beyit) derler.

2. *Bu hamîde kadd ile yandım mahabbet odına*
Bana nisbet mâh-ı nev nâr-ı şafakta kem yanar

(Şu) iki büklüm (olmuş) boyumla aşk ateşine (öyle bir) yandım ki bana nisbetle şafak kızıllığı içindeki hilâl (bile) pek az yanar.

Şâir ilk mısrada eseri müessir, müessiri de eser mesabesinde tutarak iki büklüm olmuş boyu ile aşk ateşine yandığını; yahut aşk ateşine yandığı için boyunun iki büklüm olduğunu vurgulamaktadır. Yani aşkın mı kendisini ihtiyarlat-

tığı, yoksa ileri yaşlarda mı aşka tutulmuş olduğunu anlamayı, yahut bu husustaki tercihi okuyucuya bırakmaktadır. Keza irsal-i mesel (örneklendirme) sanatı yaparak kendini şafağın ateş (rengi) içinde yanmakta olan (iki büklüm) hilâle benzetmektedir. Anlaşılan o ki şâir, çepeçevre aşk ateşiyle kuşatılmış durumdadır. Ne yana dönse ateş... Hatta ateş kızıllığıyla sarılmış hilâlin bile kendisine nazaran daha az yandığını söylemesi de aşkının derecesini arttırmaktadır.

Divan şâirlerinin kendilerini aşk yüzünden hilâle dönmüş olarak göstermeleri oldukça meşhurdur. Ancak bunda ince bir nokta vardır. O da aşkın kendilerini hilâl gibi nurlandırdığı, aydınlattığıdır. Aşkın bu özelliği onlara değer kazandırır ve rağbeti arttırır. Nitekim insanlar da hilâle muhtaçtırlar. Onu görünce ay başlar, bayram olur. Boyun hilâle dönmesi aşk işinde arzulanan bir durumdur. Bu aynı zamanda çileyi ve aşka sadakati anlatır. Taşlıcalı Yahya Bey;

Kaddün hilâl olalı eyâ kaşları kemân
Tîrün fakiri gösterir oldu benân ile

beytinde de aynı gizli tefahür vardır. Görünüşte şikâyet, ama gerçekte övünme... Zira muhabbetin tabiî sonucu dert ve sıkıntıdır. Âşık ne denli eziyet görürse o derece kadir kıymet bulur. Bu derde çare aramaz, doktor istemez... vs. Ancak Hayalî bu beyitte de yine mahlasını haklı çıkaracak bir buluşla kendini hilâl ile özdeşleştiriyor. Bilindiği gibi ay ışığı nurdur. Nurun özünde ise ateş mevcuttur, ama görünmez. O (ay) ateş (güneş) olmazsa parlamaz. Hayalî de muhabbet ateşi ile parlayan iki büklüm bir âşıktır. Ay gibi, yanmakla geceleri tayin eder. Işığını ise güneşten (sevgiliden) alır. Şâir bu güneşi bir sonraki beyitte daha belirgin olarak söyler ve sevgiliye seslenir:

3. *Sanma kan ağlamadan germ oldu nâr-ı hasretün*
Dûddur müjgânlarım bu dide-i pür-nem yanar

(Sevgili!.. Bendeki bu) hasretinin ateşi, kan ağlamaktan dolayı ısındı (yakıcılık özelliği ve hararet kazandı) sanma. Kirpiklerim duman ve şu yaşlarla dolu gözüm de yanmaktadır.

Hayalî öncelikle "kan ağlamadan" kelimelerinde oyun yapmaktadır. "Kan ağlamanın sebep olduğu bir yakıcılık ve hararet"i kabul "Kan ağlamaksızın kazanılan bir yakıcılık ve hararet"i ise reddetmektedir. Sevgiliye seslenerek "Sen sanıyor musun ki hasretinin ateşi, ben kan ağlamaksızın geldi içime yerleşti? Hayır!... Ben bu hasret ateşiyle nice zamandır kan ağlamaktayım." diyor.

Beyitte geçen "germ" kelimesinin "kızgınlık, hararet, hummalı çalışma, artma, artış" gibi anlamları da vardır. Şâir îhâm-ı tenasüp yaparak kelimenin uzak anlamını da beyte uygun söylüyor ve demek istiyor ki; "Ben sana kan ağladığım içindir ki senin hasretinin ateşi arttı ve herkesi (diğer âşıkları) kapladı. Yani, ben senin hasretin çektiğim için senin aşkın revâç buldu; rakipler ortaya çıktı. Onların hiç biri benim kadar sana ağlamazlar. O kadar ki benim kirpiklerim duman oldu ve yaş dolu gözüm de yanmaktadır. İşte artık sen benim değerimi anla!..."

Şâir ikinci mısrada kirpiklerini dumana benzetiyor. Bu duman gönlündeki hasretin gözyaşı olarak tezahür eden ateşine aittir. Göz gönlün penceresidir. Elbette içerdeki yangın bu pencereden dışarıya vuracaktır. Ama enteresan olan taraf, bu ateşin gözyaşı şeklinde tezahürüdür. Bilindiği gibi gözyaşı sudur ve gerçekte su, ateşi söndürür. Ama şâirin ateşi öyle germiyet kazanmıştır ki gözyaşının onu söndürmesi şöyle dursun, kendisi de bu ateş içinde yanmaktadır. Nitekim gözyaşı sıcak olur. İşte bu sıcaklığın (germ) sebebi hasret ateşidir (nâr-ı hasret). Kirpiklerin dumana benzeyişi, renk ve yaşlarla birbirine bitişme dolayısıyladır. Üstelik yaş (ateş) akıtan gözün çevresinden çıkarlar. Duman da ateşin çevresini kaplamaz mı? Kirpiklerin dumana teşbihine nadiren rastlanır. Gözyaşının ateş gibi yakıcılığına ise günümüzden de örnek vermek mümkündür. Muhayyer Kürdi bir şarkının güftesinden:

"Gelse de en acı sözler dilime
Uçacak sanırım bir kaç kelime
Bir alev halinde düştün elime
Hani ey gözyaşım akmayacaktın"

Dikkat edilirse beyitte "germ, nâr, dûd ve yanmak" kelimeleri bir arada kullanılarak tenasüp yapılmıştır. Ancak gözün yanması bir mecaz-ı mürseldir. Aslında yanan gözyaşıdır. Gözün kırmızı rengi ise yaşların gitgide kan olarak akması, daha müşahhas şekliyle, çok ağlayan gözün kızarması esasına bağlıdır. Yoksa gözden kan gelmesi şart değildir. Zira kızaran göz üzerindeki ateş rengi, şefkat olan gözyaşını da kan gibi gösterebilmektedir. Hayran olunan taraf, şâirin, özü su olan gözyaşını ateş imajıyla tavsifindeki başarıdır. Ama okuyana parmak ısırtan bir hayal de bir sonraki beyitte parıldar durur:

4. *Kays'a eydün ben belâ deştinde sergerdan iken*
Uğramasın yanıma Billâhi ol sersem yanar

Pes doğrusu!... Rahmetli M. Çavuşoğlu'nun üslûbuyla; "Söylenir lâf değil!..."

Kays'a (Mecnûn'a) söyleyin, ben belâ çöllerinde (aşk ile) başı dönmüş dolaşırken yanıma uğramasın. (Kazara karşılaşacak olursak) Billahi (benim ateşimden) o sersem de yanar (kül olur).

Bilindiği gibi Mecnûn'un gerçek adı Kays'tır. Şark edebiyatları Mecnûn'dan daha büyük bir âşık tanımaz. Hemen her şâir âşıklıkta Mecnûn'u kendisine örnek alır; kendini onunla kıyaslayıp aşk işinde ne derece ileri olduğunu anlatmaya çalışır; aşkından adı Mecnûn'a (deli, çılgın) çıkan Kays'ın çöllere düşmesini kendi hâllerine benzetirler. Divan şiirinde Mecnûn ile ilgili beyitlere pâyan çizilemez. Bunların pek çoğu şâirlerin kendi aşklarının Mecnûn'dan ziyade olduğuna dairdir. İşte bir kaç misâl:

Husrevâ Şîrin lebinden işidenler kıssamı
Âh edip Leylî vü Mecnun dâsitanın yaktılar

(Ahmet Paşa)

Eskimiştir güzelim kıssa-ı Kays u Ferhâd
Kendimizden yeni efsâneler îcâd edelim

(Atâyî)

Nâbî ile o âfetin ahvâlini nakl et
Efsâne-i Mecnun ile Leylâdan usandık

(Nâbî)

Kârbân-ı râh-ı tecrîdiz hatar havfın çekip
Kâh Mecnûn kâh ben devr ile nevbet bekleriz

(Fuzulî)

Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bütün bunlarda Mecnûn'a "âşık" sıfatıyla değer verilmektedir. Belki şâirler kendilerini asrî bir Mecnûn yerine koymaktadır. Bu sınırı aşabilen söyleyişlere ise pek az rastlanır. Sözgelimi Fuzulî'nin;

Bende Mecnûn'dan füzûn âşıklık isti'dâdı var
Âşık-ı sâdık menem Mecnûn'un ancak adı var

beytinde Mecnûn hafife alınmakta, aşk hususunda âdeta "O da kim oluyor?!" imajı verilmektedir. Bu söyleyiş önemli bir merhaledir. Oysa Hayalî yukarıdaki beytinde bu merhaleyi de aşıp Mecnûn'u yok farzetmekte, onu "sersem"likle itham edip kendisiyle asla kıyas olunamayacağını açıkça söylemektedir. Doğrusu büyük cesaret. Mecnûn'un aşk ateşiyle ne derece yandığı meşhûr-ı cihân iken, onun aşkını yok sayıp kendi aşk ateşiyle onun aşkını söndüren bir şâir gerçekten alkışa layıktır. Üstelik o da Mecnun gibi belâ çöllerine düşmüştür ve bir gün bir yerde karşılaşmaları mümkündür. Daha da önemlisi şâirdeki acıma hissidir. Mecnûn denen zavallıya istemeyerek de olsa bir zararı dokunsun istemez. Bu maksatla ona haber gönderir ki, yanılıp da yanına uğramasın! Hani olur a! Aynı dertten (aşktan) muzdariptir diye Mecnûn belki onun yanına gelmek, sohbet etmek isteyebilir. İşte bu bir felâket olur. Eğer Mecnûn şâirimiz ile karşılaşacak olursa gerçek ve mecaz anlamında "yanar, yakılır". Bedenen yanmak bir yana, Hayalî'nin aşkını duyunca, kendi sevdasını unutup onun çektiklerine yanması ve yüreğinin buna dayanmaması söz konusudur. Nitekim Hayalî, yalnızca Mecnûnlukta âleme meydan okumaz; o İbrahim'likte de iddialıdır:

5. *Gel Hayalî'nin teninde dağ-ı İbrahim'e bak*
Bu kadar ancak çerağ-ı hazret-i Edhem yanar

Gel Hayalî'nin bedeninde, İbrahimvari açılan dağlama yaralarına bak ki, bu derecede ancak Edhem hazretlerinin çerağı yanabilir.

Rivayete göre hicretin ikinci asrında Belh şehri yakınlarında Edhem adlı bir derviş yaşamaktadır. Bir gün ırmaktan abdest alırken suyun getirdiği bir elmayı alır ve yemeye başlar. Elmanın yarısını yiyince aklı başına gelir ve elma sahibinin hakkını yediğini, elmanın kendisine haram olabileceğini düşünür. Sonra boyuna elma bahçesini aramaya ve helallaşmak için sahibini bulmaya çalışır. Bahçenin sahibi Belh Sultanıdır. Huzura alınır. Edhem yarım elma elinde derdini anlatır ve helallık diler. Belh Sultanı bu dürüst dervişe hayran kalır ve ona bir şartla hakkını helal edebileceğini söyler. Sultanın şartı, kızıyla Edhem'in evlenmesi yani kendisine damat, ülkeye veliahd olmasıdır. Edhem dünya nimetinde gözü yoksa da çaresiz, teklifi kabul eder kırk gün kırk gece düğün yapılır. Herkes eğlencede iken Edhem zikir ve ibadettedir. Nihayet gerdek gecesinden hemen sonra Edhem âlem-i bekaya göçer. Onun derviş tabiatı, dünya nimetini kabul etmemiştir. Ancak bu kısa evlilikten bir erkek çocuk olur. Adını İbrahim koyar.

Gel zaman, git zaman... İbrahim büyür ve Belh Sultanı olarak tahta çıkar. Tarihte İbrahim Edhem adıyla bilinen ünlü sufînin babası hakkındaki efsanevî malûmat burada biter. Divan edebiyatının mesnevileri arasında Edhemnâme yahut Edhem-ü Hüma adlarıyla bilinen konular da hemen hemen buna yakın rivayetlerden müştekildir.

Ünlü sufînin gerçek adı İbrahim b. Edhem b. Mansur b. Yezid b. Câbirü't-Temimî'dir. Künyesi Ebû İshak'tır. Gençliğinde tahta çıkmışsa da kısa zamanda sultanlık yolunu terk etmiştir. Rivayete göre bir gün bir av partisinde bir ceylan peşinde koşarken sahrada bir karganın, eli ve ayağı bağlı bir adamı, ağzına yiyecek getirerek beslediğini görür. Adam, kervan soyguncuları haramiler tarafından bu hâle getirilmiş, Allah da ona kargayı gönderip rızık yapmıştır. Bu olaydaki hikmeti kavrayan İbrahim Edhem taç ve tahtında soyunup yüzünü görmediği babasının peşinden dervişlik yolunu seçmiştir. Yine bir rivayete göre ceylanın peşinden koşarken hafiften üç kere "Ya İbrahim! Seni bunun için mi yarattık?..." nidasını duyunca üzerindeki bütün mücevheratını, kaftan ve tacını bir çobana bağışlayıp onun kepeneğini hırka edinerek uzun müddet mağaralarda riyazet çektiği ve ilâhî aşk ateşiyle yandığı anlatılır.

Edhem, tasavvuf yolunu seçince bir müddet Şam'da ekin bekçiliği yaparak geçinmiş ve Süfyân-ı Sevrî ile görüşmüştür. 161 h./777 m. yılında vefat eden İbrahim Edhem aşk ateşi ile yanmış ve dünya sultanlığına bir hırkayı değişerek erenlere karışmış, uhrâ saadetine ermiştir.

Şimdi beytimize dönelim. Şâir, kendi bedenindeki aşk yaralarını tıpkı İbrahim Edhem gibi fakr u fenâ içinde ve inziva köşesinde sevgilinin ayrılığında kazandığını söylemektedir.

Beytin ilk mısralarında geçen "dağ" kelimesi "ateş yarası"nı karşılar. Bazı yazma Hayalî divanlarında bu tamlama "nâr-ı İbrahim (İbrahim'in ateşi)" biçiminde kayıtlıdır. Gerek "dağ (dağlama yarası)" gerekse "nâr (ateş)" kelimeleri bize hemen Hz. İbrahim'i hatırlatır. Bilindiği gibi İbrahim Peygamber de Nemrud tarafından ateşe atılmış ama ateş onu yakmadığı gibi bir gül bahçesine dönmüştür. Binaenaleyh dağlama yarası divan şiirinde güle benzetilir. Şâir dağlama yaraları içindeki bedenini bir gülistan gibi göstermekte ve aşk ateşi ile ne derece yanmış olduğunu vurgulamaktadır. Keza Nâdirî de aynı imajı güneşin batışıyla kendi bahtı arasındaki karalığı açıklamak için kullanır.

Felek tâc-ı zerin terk etti İbrahim-i Edhem-veş
Derûnunda aceb mi eylese nûr-ı siyah peyda

Allah, Bekâr Memi'yi bu gamından dolayı yargılamıştır inşallah!...

HAYAT VE GELENEK

Bugün Divan şiiri hakkında verilmiş yanlış hükümlerin en büyüğü, hiç şüphesiz bu şiirin gerçek hayattan uzak olduğu ve halkın bu şiire uzak kaldığıdır. Saray edebiyatı, yüksek zümre edebiyatı gibi yakıştırmalar aslında son yüzyılın bu şiire tarafgir bakmasının bir sonucudur. Divan şiirinin bilfiil gündemde olduğu zamanlarda böyle bir problem sözkonusu edilmez, herkes bu şiirleri okur, anlar ve onlardan zevk duyardı. Nitekim Divan şâirlerinin de birer halk insanı oldukları, artık yavaş yavaş kabul görmeye başlamıştır. Şüphesiz bu şiirin kendine özgü bir hayal dünyası ile belirli kuralları vardı. Ama bu kurallar hiç bir zaman şâirlerin tasnif dışı insanlar oldukları anlamına gelmez. Nihayet her çağda olduğu gibi onlar da yaşadıkları hayatı terennüm etmekteydiler. Yani bu insanları ne ayağı yere basmayan hayalperestler; ne de hayatın acemisi aristokratlar olarak nitelemek doğrudur. Bilakis pek çoğu halkın içinden yetişmiş, çeşitli mesleklere sahip, esnaftan insanlardı. Ancak aralarında bugün de olduğu gibi kültür bakımından bir seviye farkı mevcuttu. Tabiî olarak o çağlarda yaşanılan hayatın gerekleri, ortak değerleri ve kültür birikimi, halkın hemen büyük bir kesimini sanat ve edebiyatın ta ortasına çekiyordu. Padişahtan seyyar satıcıya, yeniçeriden çakşırcıya, imamdan çiftçiye pek çok sınıf ve meslekten şâirler yetiştiren; hatta okur-yazarlığı olmayan şiir ustalarının bile divanlar oluşturduğu yaygın bir sanat muhitinde bu insanların sık sık günlük ha-

yatı da anlatacakları âşikârdı. Modern eğlence vasıtalarının bulunmadığı o zamanların belli başlı eğlencesi de hiç şüphesiz şiir mahfillerinde yaşanan bedîî zevkler ve âsûde zamanlar idi. Sevindirici olan taraf odur ki son yıllarda yapılan pek çok araştırmalar Divan edebiyatının bize öğretildiği gibi çarpık ve afakî olmadığını artık açıkça ortaya koymaktadır. Mesela bu edebiyatta günlük olayların, âdetlerin, örf ve geleneğin sözkonusu edilmesine zemin hazırlayan önemli bir sanat vardır: İrsâl-i mesel (misal getirme, örnekleme)... İrâd-ı mesel de denilen bu sanatta leff ü neşr (toplayıp yayma; ilk dizede söylenen mefhumlara bir sonraki dizede karşılıklar gösterme) yardımıyla okuyucunun belli bir fikre inandırılması, bir konu hakkında aydınlatılması esas alınır. Önce bir fikir söylenip ardında da o konu ile ilgili herkesin bildiği yahut yaşadığı hayat sahnelerinden bir örnek verilir. Fikirlerin atasözleri veya vecizeler ile kuvvetlendirilmeleri de bu türdendir. İrsâl-i meselde esas olan taraf, verilen örneği telmihte olduğu gibi herkesin bilmesi veya uygulamaya koymasıdır. Bu bakımdan ilk dizede sözü edilen konu hakkında ikinci dizede ünlü bir alışkanlığın, bir kuralın, bir geleneğin zikredilmesi irsâl-i meselin en yaygın kullanım biçimidir. Hemen her divânda bu tarzda söylenmiş yüzlerce beyte rastlamak mümkündür. Bizim sözkonusu edeceğimiz şiir 5 beyitten müteşekkil olup her beytinde, başka sanatlar yanında ağırlıklı olarak irsâl-i mesel'e yer verilmiştir. Burada beyitlerin yalnızca gelenek ve irsâl-i mesel ciheti ele alınarak, şiirin yazıldığı çağa ışık tutan tarafları izaha çalışılacaktır. Şiirimiz, Kanunî dönemi şâirlerinden Aşkî'ye* aittir. Şöyle başlar:

* XVI. asırda yaşamış olan Aşkî'nin adı İlyas'tır. Dergâh-ı Muallâ yeniçerilerinden bir zatın oğludur. Acemioğlan sınıfından yeniçeri neferliğine geçmiş, solak ve peyk rütbelerine kadar yükselmiştir. Orta derecede tahsile sahiptir. Kanunî'nin pek çok seferine onun maiyetinde katılmış, Alman seferinde de esir düşmüştür. Bu arada öldü sanılarak ulûfesi kesilen şâir daha sonra kurtulup vatan dönmüşse de tekrar orduya alınmamış ve sıkıntılı bir devir yaşamaya başlamıştır. Bir ara küttâp sınıfına yazılmış, ancak gözleri kör olunca bu görevden de ayrılmıştır. Defterdar Ebülfazl Çelebi'nin

1. *Mahabbet ehli bu cânı uyâra saklarlar*
   Şu meyvedir ki anı şehriyâra saklarlar

Sevgiden anlayanlar, bu canı, uygun sevgiliye saklarlar. (Sanki bu can) bir meyvedir, ki onu padişaha (ikram edilmek üzere) saklamaktalar.

İlk dizede şâir, sevgi ehli dostlarının, kendi canını (veya kendi canlarını) uygun bir sevgili uğrunda feda ve kurban etmek üzere sakladıklarını ifade etmekte ve ikinci dizede bu söylediğini örneklendirmektedir. İlk dizedeki bu canı kelimelerini "her âşıkın kendi canları" biçiminde yorumlamak da mümkündür. Keza uyara kelimesinin eski harfli yazılışı o yâra şeklinde de okunabilmektedir. Bu durumda âşıkların, sevgili için aralarından birini kurban etme düşünceleri ön plana çıkar.

İkinci dize okunduğunda meyve'nin can'a; uyar'ın (o yâr) da şehriyâr'a karşılık getirildiği ve irsâl-i mesel'in bu benzetmeler üzerine kurulduğu görülür. Elbette her şeyin en iyisi padişaha (padişah makamındaki sevgiliye) ikram edilir. Buradan yola çıkarak şâirin kendi gönlünü diğer âşıklardan üstün tuttuğunu, meyveler içindeki en iyi meyveye kendisinin sahip olduğunu, dolayısıyla sevgilinin has âşıkının kendisi olduğunu söylemek istediği görülür.

Türk ananesinde ikramın büyük önemi vardır. İkram edilecek objenin cins ve miktarından çok, kendi cinsinin en iyisi olmasına özen gösterilir. Daha da önemlisi, burada şâirin kendi canını ikram ediyor oluşudur. Elbette sultan için

himayesinde rahata kavuşmuş ve evlenmişse de Çelebi'nin ölümü (1569) üzerine yeniden per-perişan olmuştur. Bu dönemde artık eski can dostları bile kendisini aramaz olur. Hanımı ölünce âmâ hâliyle pek güç durumlara düşer. İleri yaşında pek küçük yetimlerine bakmak zorundadır. Yenihisar'da (Rumelihisarı) baba yadigârı evde 10 yıl kadar hayatın her türlü acısını çektikten sonra 1576 yılında, hayli ihtiyarlamış olarak vefat eder.

Murabbalarıyla ünlü olan şâir Aşkî, biyografik kaynaklarda "Hoş tab' nazma kaadir (*Heşt Bihişt, Sehî Bey,* Hzl. Günay Kut, Amerika 1978, s. 308); tâlib-i irfân (*Tezkire-i Latifî,* İstanbul 1344, s. 244),; ihmâl edilecek şâir değildir (*Türk Şairleri,* S.N. Ergün, İstanbul 1314, c. II, s. 518)" gibi hükümlerle yer almıştır.

can feda edilebilir. Bu bir gelenektir. İşte beyitteki örnekleme de bu gelenek üzerine bina edilmiştir.

2. *Mahabbetin birazını hatına verdi gönül*
   Hazîne artuğ olunca hisara saklarlar

Gönlüm, sevginin birazını ayva tüylerine verdi. Nitekim hazine artık olunca (fazlasını da) hisara saklarlar.

Önce buradaki irsâl-i meseli çözelim. İlk dizedeki mahabbet ile hat; ikinci dizedeki hazîne ile hisar'a karşılık gösterilmiştir. Buna göre şâir, sevgisini bitmez tükenmez bir hazine olarak değerlendirip onun yeteri kadarını sevgilisine sunmakta, geri kalanını da sevgilinin bir hisarı andıran hat'ına (ayva tüylerine) saklamakta, yani yine sevgiliye sunmaktadır. Böylece yegâne hazinesi olan sevgisinin tamamını sevgilisine verdiğini açıklamakta, sevgisinin fazlasını da onun ayva tüylerine emanet etmek için, fazla hazinenin hisarlara saklanması geleneğini örnek göstermektedir.

Hat, "ayva tüyü" demektir. Özellikle ağız çevresinde ve çene üzerinde çıkan, 15-16 yaşlara özgü, çocukluktan gençliğe geçişin belirtisi olan sarı tüylerdir. Divan şiirinin sevgilileri daima cüvan ve taze olduğundan ayva tüyleri onlarda bir olgunluk emaresi, bir cazibedir. Hatın hisara benzetilmesinin sebebi ise ağız denen hazinenin (lâl dudaklar, inci dişler, mücevher sözler, mücevher kutusu ağız vb.) çevresini kuşatmasıdır. Böylece hazine dış etkenlerden ve düşman saldırılarından (rakiplerin taşkınlıklarından) korunmuş olacaktır.

Bu durumda şâir demek ister ki, "Sevgilim, ben seni aslında çok ulvî bir aşkla seviyorum. Ancak sevgim o denli fazla ki birazını da la'l dudağına, cevher kutusu ağzına ve inci dişlerine hasrettim. Elimde değil, ağzını ve dudağını sevmekten kendimi alamıyorum. İhtimal ki gün gelir, ağzından benimle ilgili bir güzel söz çıkar; yahut devran döner, zaman değişir bir ara dudağını öpebilirim. Gerisi sana kaldı, himmetini umuyorum!.."

Şimdi de geleneğe bakalım: Hazine nerede saklanırdı?

"Osmanlı devletinin yeni bir devir teşkil eden İkinci Sultan Mahmut'un saltanatına kadar biri enderun, diğeri bîrun hazinesi olmak üzere iki hazinesi vardı. Enderun hazinesi doğrudan doğruya padişahlara, bîrun hazinesi ise hükumete aitti. Enderun hazinesine 'Hazîne-i Hümâyun' ıtlak olunurdu. Bu hazineyi eski padişahlar zamanında muharebe karşılığı olarak saklanılan nukûd ile kıymetli eşya teşkil ediyordu*."

Osmanlı devletinin resmî hazinesine ait olan para yahut eşya, ister maddî ister manevî değeri hâiz olsun, Hazîne-i hümâyun adı altında çeşitli mekânlarda saklanırdı. İlk defa Yavuz Sultan Selim tarafından hilâfetle birlikte Mukaddes Emanetler'in de teslim alınması üzerine tesis olunan hazine teşkilatı asırlarca sağlıklı biçimde çalışmış ve bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde halkın ziyaretine açılmıştır. Bütün o eski dönemlerde hazine kapıları bir saygı işareti olarak daima Yavuz Sultan Selim'in mührüyle mühürlenmiştir. Bazı dönemlerde hazine dolmuş ve artık eşyalar başka yerlerde muhafaza edilmeye başlanmıştır. Hazineler için en sağlıklı koruma mekânı hiç şüphesiz bütün emniyet tedbirleri alınmış olan metîn hisarlardır. *Atâ Tarihi*'nde aynen şu cümleler yer alır: "Hazîne-i hümâyûnlarının dahil ve harici, ganâim-i gazavât ile teshîn olunarak fazlası saray-ı hümâyun hazinesinin hisse-i hâricîsine nihâde olunan kebîr altı kıt'a anbara vaz' ile bakiyyesinin birazı harem-i hümâyunda ittihaz buyurulan hazinede ve bir mikdarı Yedikule mahzenlerinde hıfzolunmuş olduğundan...**" Bu cümlede bizi ilgilendiren iki husus vardır. İlki, "fazlası saray-ı hümayun hazinesinin hisse-i haricîsine nihâde olunan" -ki bu ifade, ana hazineye fazla gelen eşyaların başka hazine şubelerinde saklandığını gösterir- cümle; ikincisi de "bir mikdarı Yedikule mahzenlerinde hıfzolunmuş" ibaresidir. Yedikule, tam mânâsıyla bir hisardır. Kalın surlarıyla asırlarca ayakta durmuş

* bk. M. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1971, c. I., s. 789.

** bk. *Atâ Tarihi,* c. I., s. 98'den naklen, Pakalın, *a.e.*, s. 789

ve değişik maksatlarla kullanılmıştır. İşte bizim şâirimizin yukarıdaki beyitte sözünü ettiği gelenek de budur.

3. *Gönül harâret ile cân atar zenahdâna*
Nite ki germ hoşâbı bunara saklarlar

Gönlüm, (çektiği aşkın) ateşin dolayı senin çene çukuruna can atmaktadır. Nitekim sıcak hoşafı da (soğusun diye) pınara koyarlar.

İlk dizedeki hararetli gönül ile zenahdân, ikinci dizede germ hoşâb ile pınar'a benzetilmiş ve irsâl-i mesel, sıcak şeylerin serin pınarlarda soğutulması geleneği üzerine bina edilmiştir.

Divan şiirinde zenahdân (çene çukuru), sevilenin güzellik unsurlarından biri olup ya zindana, ya da kuyuya benzetilir. Böylece âşıkın gönlü âdeta bir suçlu gibi kuyu yahut zindana düşer. Ancak çene çukurunun soğuk sulu bir pınara benzetildiği durumlar da vardır. Hatta ayva tüyleri de bu pınarın etrafını alan yeşilliklere teşbih olunur. Beytimizde anlatıldığına göre şâirin gönlü öylesine bir aşk ateşi ile yanar ki, onu bir parça teskin edebilecek tek mekân sevgilinin çenesindeki derin ve serin çukurdur. Ayrıca hararet ile (ki istekle, hâhişle anlamı da vardır) kelimeleri, âşıkın zenahdana düşmek için can attığının ikinci defa vurgulanmasıdır.

Sıcak hoşafların pınarlarda soğutulduğunu doğrusu bilmiyorduk. Ancak pınarlarda karpuz çatlattığımız çok olmuştur. Maamafih ibrik, testi, çömlek, küp vb. dar ağızlı kaplara konulabilecek her bir yiyecek, ağzı kapatılarak pınara bırakılırsa elbette soğuyacaktır. Anlaşılan o ki Aşkî merhum pek çok pınar başında soğuk hoş-âb'lar içip içindeki yangını ferahlatmıştır.

4. *Aceb mi aşkın ile dil garîk-i eşk olsa*
Şarâb destilerin cûybâra saklarlar

Gönlüm, senin aşkından dolayı göz yaşlarına baksa şaşılır mı? Şarap testilerini de zaten ırmağa saklamazlar mı!?..

Beytin ilk dizesindeki dil, şarap testisine; eşk de cûybâr'a benzetilerek yine bir irsâl-i mesel yapılmıştır. Şimdi

cevap arayalım, gönül hangi bakımdan şarap testisine benzetilmiştir. Yürek, öncelikle şekil yönünden bir testiyi andırır. Sonra testinin ağzı ve inbiği gibi yüreğin de ağzında aortlar vardır. Dahası, yüreğin içi kızıl kan ile doludur; tıpkı testiye şarap konulmuş gibi.

Beyte göre şâir, aşkı yüzünden o derece gözyaşı dökmektedir ki gönlü, bu yaşların oluşturduğu ırmağın içinde kaybolmuştur. Gözyaşının sele dönmesi bu olsa gerektir. Burada sözkonusu edilen gelenek, şarap testilerinin ırmaklara saklanmasıdır. İşret meclisleri genellikle ırmak kenarlarında, daha doğrusu suyun bulunduğu yerlerde kurulur. Bu durumda şarap testisinin ırmağa konulması iki amaca matuf olabilir. İlki, şarabın soğuması, ikincisi de şarabın alenen içilemiyor oluşudur. Bizce bu ikinci sebep daha akla yatkın gelir. Özellikle içki yasağının sıkı denetim altında tutulduğu dönemlerde -ki bunlardan ikisi Kanunî döneminde olup şâirimizin yaşadığı zamana denk düşer- hiç bir muhtesip, bir ırmakta şarap testisi aramaz. Velev arayıp bulsa bile bunun suçunu kimseye yükleyemez. Sarhoş aklı işte!...

5. *Sirişki sakladı Aşkî visâl günlerine*
Şarâbın iyisini evvel-bahâra saklarlar

Aşkî, (kanlı) gözyaşlarını vuslat günlerine sakladı. Şarabın yıllanmışını da (işret mevsimi olan) ilkbahar için saklamazlar mı?!..

Burada da ilk dizedeki sirişk (gözyaşı) ile visâl günleri, ikinci dizedeki şarap ve evvel-bahar'ı karşılamaktadır.

Öncelikle belirtmek gerekir ki Divan şiirinde âşıkın akıttığı gözyaşları daima kanlıdır. Bu bakımdan şaraba benzer. Şâir bu benzetmede şarabın iyisi'ni sözkonusu eder ki bu da kendi gözyaşlarını sevgili uğruna akıtılan diğer gözyaşlarından, yani rakiplerininkinden daha değerli ve özge olduğunu vurgulamak içindir. Keza âşıkın sevgiliye vuslatı da ilkbahara teşbih olunur. İlkbaharda tabiatın yeniden hayat bulması gibi âşık da sevgiliye kavuşunca can bulmuş olur. Ayrıca, ilkbaharda ırmaklar eriyen kar suları ve nisan yağmurlarından dolayı daha gür akarlar. Şâir de sevgilinin hasreti sebebiyle bu mevsimde gözyaşlarını daha da çoğaltmakta ve baharın genel havasına gözyaşı selleriyle katkıda bulunmaktadır.

Beyitteki gelenek, ilkbaharda yapılan bezm ve eğlencelerdir. Bu bezmin nirengi noktasını, sevgilinin mecliste bulunması, bu sebeple gülüp eğlenmek, içip coşmak oluşturur. Kış boyunca evlerinde kapalı kalan insanların ilkbaharla birlikte kırlara koşması çok tabiîdir. Ancak eskilerin bu günler için hazırlık yaptıklarını ve en güzel şaraplarını meclise getirerek felekten gün çaldıklarını, kâm aldıklarını bu beyitten anlamak mümkündür.

Bütün bunlardan sonra; kim söyleyebilir ki Divan şiiri hayattan kopuktur!?..

DEVLET OLMANIN BEŞ ŞARTI

"Devlet" kelimesinin asıl mânâsı "baht, talih, saadet, kutluluk; ikbal, nimet, servet, zenginlik vs." demektir. Bizim bugün anladığımız mânâda siyasî devlet ise kendi başına bir özgür idaresi bulunan hükümeti karşılar. Kelimenin lügat mânâsı dışında ıstılahta "hükümet" mânâsı taşıması, bir ülkede varolan devletin, o ülke insanlarına saadet, ikbal ve nimet sunmasından kaynaklanır. Bu açıdan bakıldığında "ya devlet başa; ya kuzgun leşe" atalar sözü bir değer ifade eder. "Devlet başta olmazsa, kuzgunlar leşimize üşüşür" demektir.

İmdi, bu anlayış nasıl değişmiş ve bugün Devletin malı nasıl deniz olmuştur? Bu sorunun cevabı, ancak uzun tarihî tecrübemiz içinde aranabilir ve karşımıza devletlû'larımızın nasıl idare hataları yaparak ülkemizi bugünlere getirdikleri görülebilir. Biz bu uzun süreç içinde, yalnızca bir zaman diliminin devlet anlayışını ele alacak ve bir şiir çevresinde buna açıklık getirmeye çalışacağız.

Şiir, devlet yapımızda köklü değişikliklerin olduğu Tanzimat yıllarına aittir ve o devrin baş aktörlerinden Namık Kemal'in kaleminden çıkmış bir gazeldir. Bir yandan yeni fikirlere sahip olmakla birlikte bu fikirlerini klasik sanat terbiyesi içinde bir gazel yazarak açıklayan Namık Kemal, uzun asırların Osmanlı devlet tecrübesini anlatırken devlet tanımına da açıklık getirir. Beyit beyit okuyalım:

Sütûn-ı istikâmettir imâd-ı râye-i devlet
Tutar ol hâl ile mülkü serâser sâye-i devlet

(Devlet sancağının direği, doğruluk sütunudur. Ancak böyle olursa devlet, baştan başa bütün ülkeyi elinde tutabilir.)

Şâir, devleti güzel idare etmenin ilk şartı olarak doğruluk ve dürüstlüğü öngörmekte ve ancak o zaman bir devletten bahsedilebileceğini söylemektedir. Bunun mânâsı, dürüst idarecileri yetiştirmenin kaçınılmaz olduğu gerçeğidir. Bu bir!

Bulunmazsa adâlet milletin efrâdı beyninde
Geçer bir gün zemine arşa çıksa pâye-i devlet

(Millet ferdleri arasında adaletle hüküm verilmezse, devletin pâyesi arşa bile çıkmış olsa bir gün mutlaka yerin altına geçer.)

Bu beytin mânâsı "küfr ile dünya durur zulm ile durmaz derler" mısra-ı bercestesiyle aynıdır. Eğer devlet, insanları arasında adaleti sağlayamıyor, bir kısmına zulüm ederken, diğer kısmına nimetler sunuyorsa o devletin çökmesi kaçınılmazdır. Demek ki devletin ikinci şartı "adalet" ilkesine sadakattir. Devam edelim:

Arûs-ı mülke tezyinât-ı haşmet cevher-i cândır
Olur hûnâb-ı merdân-ı vatan pirâye-i devlet

(Devlet gelinine haşmet veren güzellik, can cevheridir. Bu uğurda vatan evlatlarının su olup akan kanları bir devlet süsü sayılır.)

Devleti ayakta tutmanın üçüncü şartı, ferdlerin devlet bilincine ermiş olarak gerektiğinde o uğurda canlarını verebilecek fedakârlıklardan kaçınmamalarıdır. Burada vatan ve millet duyguları devreye girer ve Namık Kemal bu hususta, "Dönersem kahpeyim millet yolunda bir azimetten" diyen adamdır. Onun bu tavrı, Osmanlı akıncılarından kanına tevarüs etmiş bir duygunun tezahürüdür. Bugün dahi böyle alperenlere ihtiyaç vardır.

Eder kesb-i terakki bezl ü sarf ettikçe mahsûlün
Umûmun dâniş-i maksûbudur sermâye-i devlet

(Devletin sermayesi, bütün bir millet olarak kazanılmış bilgeliktir. Terakki, ancak bu sermayenin sarfedilip saçılmasıyla mümkündür.)

Görüyoruz ki devletin ilerlemesi için yüksek bir kültür ve bilgi gereklidir ve bu bilginin yayılıp genişlemesi ile istikbalden emin olunabilir. Bu noktadan bakıldığında milletin maziden devşirdiği birikimleri devletin de geleceğidir. Buna siz bilim ve gayreti de ekleyiniz, karşınıza bir Japonya çıkacaktır. O halde dördüncü kuralımızı koyalım: Devlet, mazisine sadakat ile ayakta durur.

Hümâ-yı evc-i istiğnâ-yı himmettir dilim Namık
Değildir mültecâ-yı iftihârım sâye-i devlet

(Ey Namık! Dilim, himmetin tokgözlülük doruklarında uçan bir devlet kuşudur. Yoksa söylediklerimden dolayı amacım, devletin sayesinde bir iftihar makamı aramak değildir.)

Şâir, söylediklerinin uygulamasını, devlet kuşunun gölgesine ermek olarak telakki ediyor ve bunun behemehal yapılmasını şart koşuyor. Bu söyledikleri ile bazı devletluların ayağına bastığının farkındadır. Devlet olmanın şartlarını madde madde saydığına göre bu maddelerin o devirde uygulanmadığını, yahut katarın rayından çıktığını düşünebiliriz. Yürekli bir vatan evladının çıkıp bunları söylemesi bize devletin bir başka şartını hatırlattı. Bu da bozulan düzeni haykırabilecek vicdan sahibi aydınları yetiştirmek ve dolayısıyla yapıcı olan muhalefete kapı aralamaktır.

Namık Kemal, bugünkü değerlendirmeler ile pek çok bakımdan tartışmalara konu olmaktadır; ama bir gerçek vardır ki onu Türk tarihinin altın sayfalarına yazmamıza yeter. O da vatanperverliği ve bu uğurda verdiği mücadeledir. O bihakkın vatanını severdi ve bizler de onun kadar vatanımızı sevmekle yükümlüyüz. O, bundan günü gününe tam 107 yıl evvel (2 Aralık 1888) vefat etmiştir. Allah gani gani rahmet eylesin.

GÖNÜLDEN GAZEL

Divan edebiyatı XIII. yy. ile XIX. yy. arasında Türk milletinin en yüksek bedîî zevkini oluşturan millî bir edebiyattır. Adının "Divan edebiyatı" olması onu asla bir havâs veya yüksek zümre edebiyatı olarak görmeye ve göstermeye kâfi gelmez. Bu tutum, bir millet içinde mevcut olan havâssı o milletten saymamaktır. Oysa Divan edebiyatının altı asır boyunca yetiştirdiği yüzlerce şâir ve ortaya koyduğu on binlerce şiir, bu gün Türk milletinin öz malı değilmiş gibi gösterilmeye çalışılmakta ve maalesef bu edebiyata öcü gibi bakılmaktadır. Bunun en büyük nedenlerinden biri eski kültüre düşman oluş ise diğeri de eski inanç sistemi, dil, anlayış, âdet, gelenek, ilim vs.nin kısaca hayatın değişmiş olmasıdır. Halbuki o derya içine bir parçacık girince, bir parçacık o devre göre düşünüp o dili anlayınca, söylenmemiş hiç bir şeyin kalmadığı görülür. Bir çok edebî şekil ve türde eserler veren ve hayat sistemini tamamen dolduran bu edebiyatın özünü şiir oluşturur. Her türlü konuyu şiir ile anlatabilen Divan şâirinin elbette belli bir eğitim seviyesini aşmış olması gerekirdi. Yazacağı konu ne olursa olsun şâir, hemen daimâ sistemli çalışır. Kelimeleri nakış nakış işlerken bir hakkâk ustalığı gösterir. Her ne kadar Arap ve Fars şiirinin estetik yapısı üzerinde bir işçilik yapılırsa da şâir daimâ söylenmemiş bir anlam, nükteli bir söz arar ve kıvrak zekâsını dilin incelikleriyle ve geniş kültürüyle yoğurup fikrini "muh-

tasar ve müfîd" olarak anlatırdı. Yani şâir mısra kapısını açıp beyit denen eve girer ve içindeki mânâ denen insana ulaşarak meramını dile getirirdi. Bunu yaparken, vezin ve kafiye gibi estetik güzellikleri de tam anlamıyla gerçekleştirmiş olurdu.

Divan edebiyatı şiir ağırlıklı bir edebiyat olup bu şiirin temelini beyit oluşturur.

Beyitlerle kurulu en yaygın nazım şekli ise gazeldir. Gazelin uzunluğu 5-12 beyit arasında değişir. Şâir ister şâhâne, ister hakîmâne, ister rindâne, isterse âşıkâne bir yol takip etsin, sanatkarâne bir gazel yazmak isterse yek-âhenk ve yek-âvâz söyleyişi seçer. Biz bu yazımızda Şeyhülislam Bahâî'nin (1601-1651) yek-âhenk bir gazelini şerhetmeye çalışacağız. Şâirin bilhassa âşıkâne duygu ve heyecanları terennüm eden sade, samimî ve zarif ifadeli şiirlerinden yalnızca bir tanesi olan bu gazel, onun "gönül" üzerine düşüncelerini yoğunlaştırdığı beş beyitten ibarettir.

Şöyle başlar:

1. *Sakın hâkisterim çiğnetme esb-i nâza bî-pervâ*
   Komaz elbette hâlî aşk ocağın bu dil-i şeydâ

(Ey sevgili!) Sakın (aşkının ateşiyle bedenimin yanması sonucu ortada kalan) küllerimi naz atına pervâsızca çiğnetme ki bu çılgın (bir âşık olan) gönlüm, elbette (o) aşk ocağını boş bırakmaz.

Hâkister, her ne kadar "kül" demek ise de divan şiirinde bu kül asla, tam anlamıyla sönmüş kabul edilmez. O küller içinde mutlaka aşk ateşinin kıvılcımları vardır. Âşıkın ölüm nedeni aşktır ve bu hal onun övünç kaynağını oluşturur. Nitekim şem' (mum) ile pervâne arasındaki aşk ilişkisi ve pervânenin bu uğurda can vermesi de tıpkı âşıkın şehîd oluşu gibi algılanır, yahud âşık, sevgili uğruna can vererek kendini pervâne gibi görmek ister.

Âşıkın yanan bedeninin küllerini tıpkı sevgilinin ayağı toprağı gibi sürme mesâbesine getirerek ona büyük değer verenler vardır. Sözgelimi Fuzulî'nin "Sürme-i çeşm eylemişler şem'ler hâkisterim" mısraında bu düşünceyi görürüz.

Bilindiği gibi sürme göze güzellik verdiği gibi görüş kuvvetini de arttırır.

Fuzulî de mumdaki ışık kaynağı ve parlaklığın, kendi küllerinden ileri geldiğini vurgulamaktadır.

Âşıkın sevgilisi uğruna yanarak can vermesi divan şiirin le eskimez bir modadır. Enderunlu Fâzıl'ın

Ah u vah eyleyerek şam u seher
Dil-i pür-âteş olup hâkister

beyt-i merhununda bu imajı görürüz.

Bî-pervâ kelimesi "pervâsız, korkusuz", demektir. Şâir bu kelimeyi zarf olarak kullanmış ancak bir ünlem olarak da "Ey pervasız" şeklinde sevgiliye seslenmiş olabilir.

Esb-i nâz, "naz atı" demektir. Divan şiirinin kesin çizgilerden oluşan düşünce sistemi içinde "nâz u niyâz"ın ayrı bir yeri vardır. Seven niyâz ettikçe sevilen nâzını arttırır. Bu naz çok zaman istiğnâdan (tok gözlülük) ileri gelir. Sevilenin tek, sevenin ise yüzlerce olduğu bir durumda; sevgili elbette ki naz atını pervâsızca sürecektir. Şeyhülislam Yahya'nın dediği gibi "Her yeri hüb olan güzelin nazı çok olur".

Beyitteki "ocak" kelimesi ihâm-ı tenâsüp yoluyla kullanılmış olup şâirin anlatmak istediği şey, kendi külleriyle dolu olan ocaktan ziyâde, gönlünün bir aşk ocağı olduğudur. Bilindiği gibi ocak, aynı zamanda "bir cevherin çıkarıldığı yer; menbâ" anlamlarına da gelir.

Dil (gönül) kelimesine şeydâ (çılgın) sıfatının veriliş nedeni, aşktan dolayı ne yaptığını bilmezlik hâlini anlatmaktır. Çünkü sevgiliyi bir kez gören kişi aşk çılgını olmaktan kendini kurtaramaz.

Gönül, mücerred (soyut); beden ise müşahhas (somut) bir varlıktır. Gönül, yerine göre rûh'u da karşılar. Şâir bu beyitte bedeninin ölümüne karşılık rûhunun hâlâ ölmediğini ve o aşk ocağına, aşk ateşiyle yandığı eski günlerini yadetmek için devamlı geldiğini söylüyor. Nitekim aşk ıstırâbı âşık için vuslattan sonra erişilebilecek zevklerin en yücelerinden biridir. Âşık bu ıstırabın derecesiyle ölçülür. Bu

durum âşık için bir övünç kaynağıdır. Fuzulî "Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcımdan tabîb" derken bunu vurgulamaktadır.

Sonuç olarak bu beyitte şâir, sevgilisine, nasıl ta ezel bezminde âşık olup gamını çekmeye başladıysa, ölümünden sonra da bu aşkının devam edeceğini rûhunun ebede dek bu aşk ile külleri üzerinde dönüp duracağını anlatmaktadır.

2. *O mürg-i âşiyân-sûz-ı belâdır dil ki yandıkça*
Teni hâkisterinden mürg-i âlem-sûz olur peydâ

Gönül, (kendi) bela yurdunu yakan öyle bir kuştur ki yandıkça bedeninin küllerinden (inleyiş ve çığlıklarıyla) âlemi yakan (bambaşka) bir kuş peyda olur.

Gönül, âşıkın aşkıyla ilgili her türlü gelişmenin algılandığı yerdir. İnsanın yaşaması için gönüle olan ihtiyaç ve can mefhûmu ona şiirlerde daha da önemli bir yer hazırlar. O, gam ve kederle beslenen bir kuştur. Aşkın yağmasına uğramış sevgiliden dolayı belâlara giriftâr olmuştur.

Aşk bir belâ ordusudur ve gönül denen ülkeyi yakar, yıkar. Gönül kuşu ateşler içinde yanıp kebap olmaya da heveslidir. Bu durumda göz yaşı, ya su olur o ateşi söndürür; ya da kanlı akıp o kebaba şarap olur. Aşkî'nin aşağıdaki beyti, gönlün bu özelliğini gösterir:

Âteş-i şevkunla kendüzin kebâb eyler gönül
Bezm-i aşkında gözü yaşın şarâb eyler gönül

Yahya Bey'in

Neler çeker bu gönül söylesem şikâyet olur.

demesi bu bakımdan çok mânidârdır. Ama âşık söylemez, yanar ve kendisini yakar. Bahâî Efendi'nin bu beytinde olduğu gibi. Hem de teninin küllerinden bir "mürg-i âlem-sûz (âlemi yakan bir kuş)" ortaya çıkaracak kadar...

Külden oluşan kuş mazmûnu bize hemen Kaknus'u hatırlatır. Efsaneye göre Kaknûs, gayet büyük bir kuş olup rüzgâr estikçe, çok delikli gagalarından çeşit çeşit sesler çıkarmış. Hindistan'da bulunduğuna inanılan bu kuş çeşitli

renk ve şekillerle süslü imiş. Gagasındaki 360 delik vasıtasıyla çıkardığı sesler sonucu etrafına toplanan kuşları avlayarak geçinirmiş. Bu sesler o denli yanık ve etkili olurmuş ki duyanların bağrı yanar ve onu dinlemekten kendilerini alamazlarmış. Beyitteki "mürg-i âlem-sûz" imajı budur. Kaknûs'un ömrü yalnızca 1 yıl imiş. Yaşının sonuna geldiği zaman çalı çırpı toplayıp üzerine çıkarak ötmeye başlarmış. Ötüşü kendisini de coşturunca kanatlarını çırpmaya başlar, kanatların çıkardığı kıvılcımlardan otlar tutuşur ve birlikte parlak bir alevle yanarlarmış. Geride kalan küllerden bir yumurta ortaya çıkar ve bir yavru yaparmış. Bu yavru bir yıl yaşayacak olan yeni Kaknûs kuşu imiş. Eski musîkî bilginleri bu kuşun gagasından ve ağzından çıkan seslerden esinlenerek musîkî ilmini icât etmişler. Bu nedenle Kaknus'a "Mûsîkâr" da denilir. Ancak bu kuşun daha çok anıldığı yönü yanmasıdır. Atâî'nin

Dimağı duhân ile fanûs-veş
Yanar âteşe durma Kaknûs-veş

ve Beliğ'in

Âteş-i aşkı nasıl söndüreyim dilde aceb
Per salıp kendi yakar cismini nâra Kaknûs

beyitlerinde olduğu gibi.

Şimdi Bahâî'nin beytine dönelim. Beyitte şâir gönlünü, her seferinde yanıp kül olan ve tekrar kendini yaratıp yine tekrar yanan bir kuş olarak nitelemektedir. Bu da onun âşıklık iddiasındaki derecesini ve usta söyleyişini gösterir.

3. *Dil-i sûzânı zülf-i pür-hamında bî-karâr etme*
Hazer kıl âteş-i has-pûşu tahrîk etmeden cânâ

Ey sevgili şu yanan gönlümü, büklüm büklüm saçlarında dur-duraksız eyleyip de sakın üzeri çalı çırpı ile örtülü ateşi alevlendirme.

Bir önceki beyitte gönle ait özellikler anlatılırken onun yanıcılığına da kısaca temas edilmişti. Gönül aşk ate-

şiyle öyle yanar ki kendinden başka şeyleri de yakar. Bu beyti açıklarken biraz ateşten bahsetmek gerekir. Divan şiirinde ateş, âşıkın, içinde bulunduğu aşk ıstırâbıdır. Onun sevgiliye duyduğu özlem, ateş şeklinde tezâhür eder. Bu ateş gözde tutuşur ve gönülde alevlenir. Bu durumda âşık içten yanan mum gibi erir. Gönül ateş ile kebap yapılır. Ateşin yakıcı özelliği renginden dolayıdır. Zira sevgilinin yanağı ve dudağı ateş rengindedir. Yine şarap da ateş renginde olup insanın içini ateş gibi yakarmış.

Zülf'e gelince: Divan şiirinde sevgilinin zülfü şekil yönünden hemen daimâ şu sıfatlardan birini alır. Perişan, düzensiz, uzun, yılan, zincir, çevgân, kıssa, cim, dal, lam, çengel, kemend, halka, cârûb vs. Bütün bu teşbih ve mecazlarda ortak yön, saçın büklüm büklüm oluşudur. Burada olduğu gibi birçok beyitlerde ateş ile zülfü yanyana görürüz. Karamanlı Nizamî'den:

Yandırıp yaşımı dökse ne aceb zülf ü ruhun
Ki biri âteşe benzer biri dütün gibidir.

Bu beyitte bir leff ü neşr sözkonusudur.

Zülf ile dütün, ruh ile de ateş renk yönünden birbirlerini karşılarlar.

Aynı durum, Bahâî Efendi'nin sözkonusu beytinde de vardır: Dil-i sûzân (yanan gönül) ateş ile; zülf-i pür-ham (kıvrım kıvrım zülüf) da has (çer-çöp, çalı-çırpı) ile birbirlerini karşılarlar. Yine bu beyitte bir irsâl-i mesel kendini gösterir. Şâir sevgilisine seslenerek, kıvrım kıvrım olmuş zülüflerinde asılı duran dil-i sûzânın bî-karâr edilmesinin, üzeri çalı çırpı ile örtülmüş bir ateşle oynamak gibi olduğunu; dolayısıyla o küllenen aşk ateşinin tekrar alevlenebileceğini anlatıyor. Burada şâirin aşk ateşiyle yanmaktan bir kor haline gelmiş olan gönlünü, sevgilinin bir çalı çırpı olarak nitelenen büklüm büklüm olmuş zülüfleri arasında görürüz. Divan şâirleri gönüllerini, sevgilinin saçları arasında veya o saçlara asılı olarak görmekten zevk duyarlar. Fuzulî'nin "Âşiyân-ı mürg-i dil zülf-i perîşânındadır" Karamanlı Nizamî'nin de "Zülfünü bâd-ı sabâ depredicek cân dökülür" de-

mesi bu yüzdendir. Bahâî Efendi kendi gönlünün bir kora dönüşmesinden şikâyetçi değildir. Onun şikâyeti bu gönlün, sevgilinin saçları arasında, kendini bilmez derecede kararsız duruma sokulmasıdır. Oysa gönlün, sevgilinin saçlarında bulunması veya zülüflerine asılması istenen bir durumdur. Çünkü o zaman sevgiliye yakın olunur ve aşk ateşi yeniden alevlenir. Şâir sevgilisine seslenerek "Bir aşk ateşini alevlendirmekten kaçın!" diyor. Çünkü o zaman âşık ile birlikte sevgili de yanacaktır. Bu durumda âşık kendini değil, sevgilisine gelecek zararı düşünmektedir. Bu da sevmenin son sınırı, özverinin güzel bir örneğidir.

4. *Duhân-ı âh ile şem-i ruhundan tazeler tâbın*
Sönerse gam değil bâd-ı fenâdan dil çerâğ-âsâ

Gönül, yokluk rüzgârının esintisiyle bir kandil gibi sönse de dert değil; (çünkü o) ışığını, (kendi) âhının dumanı ve (senin) yanağının mumundan (devamlı) tazelemektedir.

Şâir, bir önceki beyitte olduğu gibi ölümden sonra da sevgilinin aşkının etkisinin süreceğini; gönlünün, sevgilinin parlak yanağından aldığı ışık ile tıpkı şehitlerin mezarlarına devamlı inen nur gibi parlayacağını söylemektedir.

Buradaki yokluk, maddî varlığın sona ermesidir. Çünkü manevî varlık devamlı kendini tazelemekte ve aşkın bereketi ile diri kalmaktadır. Bu dirilikte âh'ların önemli bir yeri vardır. Âh, bir acı ünlemi olup sevenin aşk ateşiyle gönlünden çıkan bir duman olarak düşünülür. Daha çok hüsn-i ta'lil ile kullanılır. Çünkü insan âh ettiği zaman ağızdan bir buğu çıkıp göğe doğru yükselir. Aslında buğunun göğe yükselmesi havanın yoğunluğundan hafif oluşu nedeniyledir. Ama şâir bunu âh'larının Allah'a yönelmesi olarak gösterir. "Mazlumun ahı yerde kalmaz çıkar aheste aheste" atalar sözü bu düşüncenin eseridir. Böylece ah göklerde Allah katına ulaşır. Allah da mazlûmun bu âhını zalimin başına bir şimşek olarak indirir. Âh'ı şimşek ya da yıldırıma dönüştüren, yine onun içindeki ateştir. Bu ateş onda ta gönülden ayrıldıktan itibaren kıvılcım hâlinde mevcuttur. Âşık öyle ateşli âhlar eder ki bu âh'ın dumanı da kıvılcımlar taşır. Fuzulî'nin

Beni cândan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı
Felekler yandı âhımdan murâdım şem'i yanmaz mı

beytinin ikinci mısraında bu düşünceyi görebilmekteyiz. Fuzûlî, "Âhlarımdan dolayı felekler yandı" diyor. Aslında yananlar felekteki güneş, ay ve yıldızlardır. Şâir mecâz-ı mürsel yoluyla "Eğer ben aşk ile âh etmeseydim ne güneş yanardı ne de ay ve yıldızlar parlardı" demek istiyor. Bahâî Efendi'nin de beyitte sözünü ettiği "duhân-ı âh" bu özellikleri taşıdığı için gönlünün tâbını tazelemektedir. Tâb kelimesinin "ışık, aydınlık" anlamı yanında bir de "pîç ü tâb"da olduğu gibi "acı, ıstırap" anlamı vardır. Şâir tevriye yapmaktadır. Onun âh'ından çıkan duman, sevgilinin yanağı mumuyla da yakından ilgilidir. Beytin ikinci mısraında kandil sözkonusu edilmekte ve rüzgâr ile kandil ışığının söndürülmesi anlatılmaktadır. Sönen kandil ışığı âşıkın gönlü; yokluk rüzgârı da ecel olarak düşünülmüştür. Nitekim bâd-ı fenâ (yokluk rüzgârı) tamlaması da bunu ortaya koyar.

Rüzgâr, divan şiirinde oldukça geniş bir kullanım sahasına sahiptir. Öncelikle âşıkın âh'ı ile sıkı bir münâsebeti vardır. Çünkü âh'da sonuçta yok etme özelliğine sahiptir. Kur'ân-ı Kerîm'de Âd kavminden bahsedilirken rüzgârın yok edici özelliği şu şekilde anlatılır. "Vakta ki korkutuldukları azabı, (bulundukları) vadîlerine doğru gelen bir bulut halinde gördüler, dediler ki: -Bu, ufukta beliren bir bulut; bize yağmur yağdıracak. (Hûd Aleyhisselâm onlara şöyle dedi:) - Hayır, o, sizin acele istediğiniz şey. Bir rüzgâr ki onda çok acıklı bir azâb vardır. Rabbinin emri ile herşeyi helâk edecektir. Nihayet o hâle girdiler ki, meskenlerinden başka bir şey görünmez oldu. (Ahkaf sûresi, 24-25)" Rivâyete göre bu rüzgâr kıvılcımlı ateşle dolu olup 8 gece ve 7 gündüz boyunca -Hud Peygamber'e inananlar hariç- Ad kavminden herkesi helâk etmiştir.

5. *Bahâî âdeme gam sûretin göstermese gâhî*
Aceb mir'ât idi mir'ât-ı câm-ı pür-safâ hakkâ

Ey Bahâî. Arada sırada insana gam suretleri göstermemiş olsaydı, esenliklerle dolu şu kadeh aynası, gerçekte ne güzel bir ayna olacaktı.

Bu beyit tamamiyle ayna imajı üzerine kurulmuştur. Divan şiirinde aynanın kullanılış sebeblerinin başında bir süs aracı oluşu gelir. Güzeller aynaya bakarak kendi güzelliklerinin farkına varırlar, yine ona bakarak esenlik duyarlar. Kadeh aynası da bunun gibidir. Kadeh aynaya benzetilince Cemşid'in "Câm-ı Cihân-nümâ (Cihânı gösteren ayna)" denilen tılsımlı kadehi akla gelir. Efsaneye göre İran Hükümdarı Cemşîd'in, yedi feleğin sırrını taşıyan ve temsilî yedi madenden yapılmış bir kadehi varmış. Üzerinde de yedi hikmeti bildiren yazılar bulunurmuş. Bu kadehte bütün cihan seyredilebilirmiş. Cam-ı kiti-nüma da denilen bu kadeh gönül yerine kullanıldığı gibi -Cemşîd'in şarabı bulmuş olmasından dolayı- şarapla ilgili olarak da gösterilir. Böylece şarabın ibret verici hâli veya şarabın keyfiyyetiyle sarhoş olan kişinin âdetâ bütün âlemi seyredercesine kendinden geçişi anlatılmış olur. Câm-ı cihân-nümâ ile ilgili olarak Şeyhî,

Cihân fütûhuna Cem, câmdır demiş miftâh
Gelin mülâzım-i Câm-ı cihân-nümâ olalım

demektedir.

Divan şiirinde gönül aynaya da teşbîh olunur. Nitekim Bahâî Efendi de bu beyitte gönlü bir aynaya benzetmiştir. Gönül aynasının pür-safa olması parlak, buğusuz ve tozsuz olmasıdır. Bu da mecâzen insanın kalbinde kötülük taşımaması, esenlikle dolu olması ve iyilik uğruna çalışması demektir. Gönül aynasının gam dolu olması ise buğulu olup saflığını gidermiş oluşunu anlatır. Nef'î'nin ünlü "Çerh ile söyleşemem ayinesi saf değil" mısraında bu imaj yer alır. Bahâî Efendi de aynı düşüncede olup gönül aynasının parlak olmasını, kin ve kötülük tozlarıyla, görüntü kabul etmez hale gelmemesini istiyor. Nitekim Kur'ân-ı Kerîm'de iyiliği kötülükle örtenler için "Allah onların kalblerine mühür vurmuştur. (Bakara, 7)" buyurulmaktadır. Gönül Allah'ın tecellî ettiği yer olması dolayısıyla da bir ayna mesâbesindedir. Bu bakımdan Nazîm'in

Ey harîm-i hâs-ı bezmi rü'yet-i Perverdigâr
Vech-i Hakk'a zâtı hem âyîne hem âyînedâr

beyti ile Bahâî Efendi'nin yukarıdaki beyti arasında bir muhtevâ benzerliği sözkonusudur.

Sonuç olarak bu beyitte şâir, her şeyin gönülde başlayıp bittiğini, içinde kötülükler bulunmadığı müddetçe şükrü gerektiren bir nîmet oluşunu sanatkârâne teşbîhlerle anlatmaktadır.

ZÜLF-İ DİLÂRÂ

Divan edebiyatında bazı şâirler vardır, çağları kapanınca şöhretleri de silinir gider. Ancak, edebiyat tarihlerine veya antolojilere alınan bazı şâirleri ile nesillere ruh ve mânâ vermeye devam eden bu türden şâirlerin sayısı da az değildir. Gelibolu Mevlevîhânesi şeyhi Neşâtî Ahmed Dede de (ö. 1674) bu kabilden olmak üzere hakkında yeterli araştırma yapılmadığı için heder ettiğimiz dehâ değerlerimizden biridir. Onun, Divan edebiyatıyla ilgili hemen bütün antoloji ve edebiyat tarihlerinde yer alan birkaç şiiri gerçekten bir kültürün en kesif normlarını göstermek bakımından oldukça önemlidir. Sebk-i Hindî'nin kuvvetli bir temsilcisi olan şâirin özellikle 7 beyitlik bir gazeli vardır ki her bir beyti tasavvuf neşvesinin özünü aksettirmek bakımından incelemeye değer. Şiirin 5 beytini ana hatlarıyla şöyle açıklamak mümkündür:

Şevkiz ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânız
Hûnuz ki dil-i gonca-i hamrâda nihânız

Biz, (öyle bir) şevkiz ki şeyda bülbülün şakıyışlarında gizliyiz. Biz bir kanız ki (katmerli) kızıl gül goncasının kalbinde (tam göbeğinde) saklıyız.

Beyitte geçen şevk kelimesinin "istek, neşe, arzu" gibi anlamları olmakla birlikte burada "coşku" mânâsını kullanmak uygun olacaktır. Şeyda kelimesinin "çılgın, deli, kendini

kaybetmiş" gibi mânâları vardır. Ancak bülbül için sıfat olduğunda ardı arkası kesilmeyen şakıyışları karşılar ki bu bir sar'a nöbeti gibidir. Bu durumda olan bir bülbül şakımaktan kendini alamaz. Daha doğrusu coşku ile öylesine ötmeye başlar ki iradesi gider ve ötüşüne son veremeyecek hâle gelir. Artık sabrın dizginleri elinden çıkmıştır. Çatlayacak dereceye gelir ve nihayet bitap düşer, kendini kaybeder. Dem kelimesinin de "nefes, kan, şarap, zaman" anlamları dışında burada "dem tutmak" yerine kullanıldığı hemen anlaşılmaktadır. Bülbül o çılgın şakıyışlarıyla öyle bir dem tutmaktadır ki buna bir son ve sınır bulunamaz. Şâir bu üç kelimeyi özellikle bir arada kullanarak ilâhî aşk ile içinin ne derece coşku dolu olduğunu, hatta coşkunluğun ta kendisi olduğunu ifadeye çalışmaktadır. Bilindiği gibi Sebk-i Hindî (Hind üslûbu) tarzındaki şiirler aşırı uçlarda gezinmeyi sever. Mistik aşkın insanlara verdiği duygular, sevende hayranlık uyandırırken sevilenin güzelliğine ihtişam verir. Aslında seven ile sevilen aşkın iki ögesidir. Sevenin bulunduğu her zaman ve zeminde elbette sevilen de mevcuttur. Nitekim şâir de bu mısrada bülbülü anarak seveni zikrederken hemen sonraki beyitte gülden bahsederek de sevileni açığa vuracaktır.

Şark milletlerinde seven ile sevilenin sembolleri gül ile bülbüldür. Bu hususta binlerce beyit tutan müstakil mesneviler de yazılmış ve aşk pazarına germiyet verilmiştir. Gül, bülbülün bütün şakımalarına, yalvarmalarına, şeydalığına rağmen hemen hiç ona iltifat etmeyen, hattâ dikeniyle ona zarar veren istiğnâ sâhibi sevgiliyi; bülbül ise aşkın her çilesine katlanan, her sırrı keşfetmiş, hararetle uğrunda can vermeye hazır, vefalı âşıkı temsil ederler. Divan şiirinde gül ile bülbülün birlikte anıldıkları beyitlere sınır biçilemez. Her birinde bu maceranın ayrı bir cephesi anlatılan beyitlerle dolu Şark'ın divanları gül ve bülbül ile zenginleşir, neşve ve taravet bulur. Denilebilir ki bu divanlardan gül ile bülbül çıkarılsa geriye pek az söz kalır. Bunlardan yalnızca ikisini buradaki mânâya yakınlıkları cihetiyle okuyalım:

Gül ile bülbülü sordun o gonca güldü dedi
Benim gibi sana yok, sen gibi hezâr bana

(Âlî)

(Hezâr, hem "bülbül" hem de "bin" sayısını karşılar.)

Berg-i gülle andelîb-i zârı tekfîn ettiler
Bir Gülistân beytini üstünde telkîn ettiler

(İzzet Molla)

(Bülbülü gül yaprağıyla kefenleyince elbette Gülistan'dan bir beyitle talkın edilmesi hâle münasip düşer.)

Şimdi beytimize dönüp ikinci mısraa bakalım: Şâir burada da aşırı uçları yoklamakta, okuyucuyu âdeta uçurumun kenarına getirip bırakmaktadır. Dikkat edilirse gönlümüz hûn (kan) ile dolu demiyor; hûnuz diyor. Yani ilâhî aşk ile baştan ayağa kan; uçtan uca şevk, tepeden tırnağa gönül, içten dışa duygu ve özlem... Âşık değil; aşkın ta kendisi... Öyle bir aşk, öyle bir hûn ki, kızıl goncanın gönlünde gizlenmiş... İlâhî aşk ile öylesine kendinden geçmiş ki salt aşk olup donmuş ve öylece cilve göstermiş. İşte bu "Ene'l-Hakk'ın bir başka terennümü. Aşkın zevk ve şevk ile ruh âleminin tecellilerini birleştirmiş; ne bülbülün dokunaklı nağmelerinde, ne de gülün kıpkırmızı güzelliğinde takılıp kalmış. Gülün kırmızı rengi onun kanındaki ateşten; bülbülün şeydalığı onun duyuşlarındaki coşkudan mülhem.

Beyitte dem kelimesinin "kan" anlamı hûn ile ihâm-ı tenasüp kurarken "şevk, dem, şeyda, hûn, gonca, hamra" da gerçek tenasüp sebebiyle bir araya getirilmiş.

Bu cism-i nizâr üzre döküp jâle-i eşki
Çün rişte-i cân gevher-i mânâda nihânız

Gözyaşının çiğ tanelerini bu zayıf vücûdun üstüne dökerek, mânâ incisinin dizili olduğu can ipliği gibi görünmez olduk.

Jâle, bilindiği gibi çiğ tanesine denir. Çiğ tanesi seher vaktinde bitkilerin yapraklarına düşer. Şeffaflık yönünden de gözyaşına benzer. Şâir jâle-i eşk (çiğ tanesine benzeyen gözyaşı) tamlamasını tam bir ilâhî aşk felsefesiyle söylemiştir. Zirâ Allah'ı anmaktan ve zikirden dolayı gözden yaş gel-

mesi makbûldür. Zikrin en mûteber olanı gecenin son üçte birinde ve seher vaktinde yapılanıdır. İnsanların bu vakitte zikr-i Hudâ ile ağlamaları daha kolaydır. Neşâtî'nin bir Mevlevi dedesi olduğu da göz önünde bulundurulursa seher vakitlerinde ağlayarak bedenini bir iplik gibi çiğ ile kapladığını anlarız. Nitekim ikinci mısrada bunu daha belirgin olarak görmekteyiz. Mânâ cevherlerini can ipliğine dizmesi bundandır. Çiğ tanesi aynı zamanda inciye benzer. Dervişliğin ana hususiyeti ise dünyaya, dünyalıklara, kısaca mâsivâya itibar etmemektir. Bedenin zayıflığı da buna bağlıdır. Cism-i nizâr (zayıf vücût) tamlaması bu bakımdan anlam kazanır. Sonuçta şâir demek ister ki; bizim ağlamaktan dolayı arıklaşan bedenimiz öyle bir ipliğe döndü ki mânâ gevherleri o ipliği kaplayınca hepten görünmez olduk. Buradaki mânâ gevheri inciyi karşılar. İnci dizildiği zaman, içindeki ipliği gizler ve göstermez. Şâir ilâhî aşk uğrunda döktüğü gözyaşlarıyla -ki her biri Allah katında inciden daha kıymetlidir- kendisini öyle yok etmiştir ki artık varlığından haberdar değildir. Kaldı ki incilerin her biri mânâ ile yoğrulmuştur. Bilindiği gibi mânâ, cismin zıddıdır (tezat sanatı). Can, mânevi varlığımızda gizlidir. Zâhirde beden vardır. Ama gerçek Tanrı erleri bedeni değil mânâyı görürler. Bu da mânâ incileri içindeki can ipliğine tekâbül eder. İlâhî aşkın etkisiyle dökülen gözyaşları cismi (bedeni) yakar, eritir, yok eder. Böylece geçici olan cisim, kalıcı olan mânâ ile gerçek yüzünü göstermiş olur. Ruh âleminin hazzı bu tılsımda gizlidir. İlâhî aşk yolunun sâlikleri bu uğurda fenâ olmaya can atarlar.

Divan şiirinde ipliğin ana vasfı incelik, narinlik, görünmezliktir. Tıpkı can gibi. İpliğin makbul olanı da budur. İncil'de Hz. Zekeriyya'nın köy kızlarına eğirmek için yün dağıttığı, Hz. Meryem'e kırmızı yün düştüğü, bunun, Hz. Meryem'in dünya evine girmeyeceğine işâret olduğu yazılıdır. Hz. Meryem bu yünü öyle ince eğirmiş ki iki kat edilmeyince görünmezmiş. Ayasofya'nın Nardekis denilen son cemaat mahallinde ve Kariye Camii'nin kubbesindeki mozaikler bu olayı tasvir ederler. Şâir Neş'et'in

Târ u pûdu olalı câme-i aşkın reng-i cân
Pîrehen rişte-i Meryem ile kabâ geldi bana

beytinde de can (şah) damarının eriş ve argıcını Meryem'in ipliği ile dokunmuş göstermesi Neşâtî'nin yukarıdaki beytinde sözkonusu ettiği ince iplik imajıyla aynıdır. Üstelik Neşâtî cism-i nizar'ı rişte-i cân; jâle-i eşk'i de gevher-i mânâ ile karşılayarak bir leff ü neşr sanatı da yapmaktadır.

Ezcümle şâir, bunca sanat ve söz oyunları ile tam Sebk-i Hindî'ye uygun bir söyleyiş ortaya koyarak, gözyaşının çiğ taneleriyle zayıf bedenini öylesine yok eder ki mânâ incilerinin sıkı sıkıya dizildiği canının ipliği artık görünmez olur. Canın görünmezliği ile de bir hüsn-i tâlil (güzel sebebe bağlama) sanatı kendini gösterir. Herkes bilir ki can soyut bir isimdir. Hiç görünmez. Ayağına diken batan da, eline bıçak değen de; azar işiten de, sevdiğinden ayrılan da "canım yandı!" der. Oysa can ne bizim elimiz veya ayağımız, ne de gönlümüz yahut zihnimizdir. Can bizdedir, belki biz canız. Ama bu canı gören yok. Görmemek, varlığını inkâr etme hakkını da doğurmaz. Şâir cânının, mânâ içinde kaybolduğunu, gizlendiğini söylerken de bu görünmezliği dile getirmektedir.

Mahrem yine her hâlimize bâd-ı sabâdır
Dâim şiken-i zülf-i dîl-ârâda nihânız

Biz daima gönül süsleyen (sevgilinin) zülfünün kıvrımlarında gizlendiğimizden (yer edindiğimizden)dir ki her hâlimizi bilen (yegâne) sırdaşımız yine seher rüzgârıdır.

Divan şiirinde sevgilinin zülfü kıvrım kıvrımdır ve âşıkın gönlü o kıvrımlar arasında yer edinmiştir. Fuzulî,

Âşiyân-ı mürg-i dil zülf-i perişânındadır

diyerek gönül kuşunun sevgilideki darmadağın saçlar arasında yuvalandığını anlatırken de aynı telakkîyi sözkonusu eder. Âşık, gönlünün o saçlar arasında yer etmesiyle sevgiliye yakınlığını ilan etmiş olur. Böylece rakiplerine karşı da övünmüş olacaktır. Ancak bunun tehlikeleri de vardır. Bir

defa, sevgilinin zülüfleri birer yılandır, ejderhadır. Gönül kuşunun o saçlar arasında barınması müşkilden de müşkildir. Sonra, bu zülüfler birer zincirdir, benttir. Gönül kuşunun ayakları bu zincirle bağlıdır. Böylece âşık, sevgilinin de bir esîri, kulu, kölesi olur.

Beyitte geçen "dil-ârâ (gönül süsleyen)" terkibi hem zülfün bir sıfatı, hem de sevgili yerine mecazdır. Âşıkın gönlünün bu dil-ârâ zülfünde "nihân (gizli)" olması tam bir suçluluk hâlidir. Gönül o saçların kıvrımları arasında saklanmaktadır. Çünkü sevgiliye karşı suçludur, kusurludur. Hak âşıkları Cemâl-i Mutlak'a karşı daima hatalı ve eksiklidirler. Mamafih bu gizlilik, saçların gönlü zincir gibi bağlamasıyla da kendini gösterir. Nitekim hapishâne ve zindan da bir zincire vurulma, zoraki uzlet hâlidir.

Sevgilinin saçlarına ulaşmak, onları okşamak, koklamak divan şiirinde hiç mümkün değildir. Ancak sabâ yeli ona ulaşabilir. Âşıkların saba yeline yalvarmalarının sebebi de o saçların kokusunu getiriyor oluşundandır. Yoksa âşık o saçları direkt koklamaya dayanamayıp can verir. Tıpkı Hak âşıklarının ilâhî tecelli karşısındaki durumları gibi. Nitekim onlar da ilâhî sırları bir mürşid vasıtasıyla edinebilirler. Bu yönüyle sabah rüzgârı âşıkları terbiye eden bir mürşid gibidir. Zaman zaman onlara sevgilinin saçından kokular getirip gönüllerini şâd eder. Ancak Neşâtî bu mertebeyi aşmış hâldedir. Zirâ onun gönlü sevgilinin saçı arasında yer edinmiştir ve seher yeli de bu gönlün sırdaşıdır, dostudur, hemsâyesidir. İçini-dışını bilir. O gönülden neler geçtiğini sezer, anlar. Üstelik bunu başkalarına ifşâ etmesi de sözkonusudur. Çünkü, günlerce, aylarca, yıllarca o gönül, seher yeliyle haşır-neşir olmuştur. Neşâtî'nin seher yeliyle haşır-neşir olması, bir önceki beyitte de kısmen imâ edilen seherî ibadetler, zikirler, duâlar sebebiyledir. Her seher yakarışta olan bir gönlün sırlarını elbette ki en iyi sabâ rüzgârı bilebilir. Kimbilir ne arzular, ne emeller, ne yanık âhlar ile seher yeline gönüller açılmıştır?!... Kimbilir ne ruh çırpıntıları, ne ilâhî neşveler ile o saatlerde yakîn'e erilmiş, ne kutlu demler yaşanmıştır?!... Hani gök kapılarının açık olduğu demler!...

Geh hâme gibi şekve-tırâz-ı gam-ı aşkız
Geh nâle gibi hâme-i şekvâda nihânız

Bazan kalem gibi aşk gamının şikâyetlerini yazarız; bazan da inilti gibi şikayeti yazan o kalemde gizliyiz.

Birinci mısrada Sebk-i Hindî'de sık görülen zincirleme bir tamlama mevcuttur. Tamlamanın ilk kelimelerini oluşturan "şekve-tırâz (şikâyetler donatan, şikâyetleri sayıp döken)" terkibini biz kalemin has özelliği olan "yazmak" eylemiyle karşıladık.

Beyti anlamak için öncelikle belirtmeliyiz ki, eskiden yazılar, kamış kalemle yazılır ve kalemin ucu ikiye yarılarak mürekkebi tutması sağlanırdı. Kalemdeki mürekkep azaldıkça kamışın uçları kâğıt üzerinde bir cızırtı (sarîr-i hâme) çıkarırdı. Böylece kalemden bir inilti duyulurdu ki bu hâl, şâirin gönlündeki aşk duygularının da sesli tercümanı kabûl edilirdi. Hele hele kalem, bir takım şikâyetleri yazıyorsa!... İşte iniltiye benzeyen bu ses kalemde mevcuttur, ama gizlidir. Nitekim bülbül de çok güzel sesler çıkarır ama kesilip içi açılsa herhangi bir ses menbaı yahut salt ses bulunamaz. Kalemde gizli olan bu inilti, şâirin her zamanki hâline benzer. Bunun için de kalemde gizliyiz diyor. İster aşk gamının şikâyetlerini yazıyor olsun, isterse o şikâyeti yazan kalemdeki inilti olsun, şâirin her dem aşk ile hicranda ve şikâyette olduğu âşikârdır. Hak âşıklarının hâli de bundan ibarettir. Nitekim "Lâ rahate fi'd-dünya (Dünyada rahat yoktur)" denilir. Gerçekte kalem yalnızca kendi tabiatının gereğini yapmaktadır. İçinde bir inilti vardır ve bu sebeple daima şikâyetler yazar. Dıştan bakıldığında birbirine zıt gibi görünen bu iki hâl, zâhirde birdir, aynıdır.

Nâle kelimesinin nâl (kamış kalemin içindeki münhanî tel) kelimesiyle de ilgisi vardır. Nâl de aslında kamış kalemin içinde gizlidir ve kalemin ucu kesildikçe tel tel dökülür. Şâir kendisini kaleme benzeterek içindeki gel-gitleri, paradoksları ve bağrının yarık (şerha şerha) olduğunu, ezcümle

aşk işinde daima mustarip ve yaralı olduğunu söylemektedir. Aşkın kendisini getirdiği hâl, ister dertler dile getiren kalem; isterse bu kalem içindeki inilti olsun, gerçekte kendi iradesinin dışında hareketini terennümden ibarettir. Aşk ile öyle kendinden ayrıdır ki Yunus diliyle gizliden gizliye,

Gel gör beni aşk neyledi

feryadını açığa vurur.

Ettik o kadar ref'-i taayyün ki Neşâtî
Âyine-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız

Ey Neşâtî! Taayyünü o derece ortadan kaldırdık ki (artık) cilalanmış parlak aynada dahi görünmez olduk.

Bu beytin bütün mânâ yükünü "ref-i taayyün" tamlaması taşımaktadır. Ref', "kaldırma, lağv etme" gibi anlamlar taşır. Taayün ise kelime olarak "görünmek, gözükmek, belli olmak" mânâsına ise de bir tasavvuf terimi olarak "cismin tezâhürü, varlığın belli oluşu, benliğin ön plana çıkması" gibi anlamlar ihtiva eder. Bu durumda ref'-i taayyün, cismin yok sayılması demek olur. Bilindiği gibi tasavvufta taayyün, cismin tezâhürüdür. Bir noktada ene'dir, benliktir. Oysa mutasavvıflarca cisme itibâr edilmesi hoş karşılanmaz. Kişinin kendini ortaya sürmesi, tasavvuf yolunun en büyük engelidir. Cisim ruhu hapseden bir varlıktır. Bunun için ortadan giderilmesi, unutulması, itibar edilmemesi gerekir. Cismin ortadan kaldırılması ise ilâhî aşk sayesinde olur. Mânâ'nın hâkim olduğu yerde madde yok olmaya mahkûmdur. Aşk gelince cisme (bedene) ait olan zevk ve ihtiyaçlar göze görünmez olur. Ayrıca cisim fânîdir, mânâ ise bâkî. Nitekim Bâkî'nin yüzüğünde kazılı olan şu Farsça beyti de bu gerçeği vurgular;

Fânîst cihân der-o vefâ nîst
*Bâkî heme Ost cümle fânîst**

* Dünyadaki her şey geçicidir ve hiçbir şeyinde vefa yoktur. Bâkî olan yalnızca O'dur, gerisi fânîdir.

Keza "Allah bes, bâkî Hüves(t)*" tekerlemesi de tasavvuftan günlük hayata girmiş bir gerçeğin terennümüdür.

Şimdi beytimize dönelim. Şâir, aşkın kudreti ile varlığından ve mâsivâdan öylesine uzaklaşıyor, cisimle olan münasebetini öylesine kesiyor ki sonuçta bir ruh hâline geliyor ve artık pırıl pırıl parlayan cilalı aynada dahi görünmeyen manevî bir varlık oluyor. El-Hak bu da Neşâtî'ye yakışır!...

* Allah (herşey için) yeterdir. Bâkî olan da O'dur.

HİSSE-İ MAHABBET

İstanbul Galata Mevlevîhânesi'nin 22. şeyhi olan Galib Dede (1758-1799) Divan şiirine tasavvuf neşvesini en canlı biçimde nakşeden şâirdir. O, 41 yıllık ömre pek çok başarıyı sığdırmış, Türk ve Acem şâirleri arasında önemli bir yere sahip olmuş, devrin Padişahı III. Selim ve diğer saray mensuplarının takdir ve sevgileri arasında musîkî ile de ilgilenmiş, ince ve zengin hayalleri, kendine has üslûbuyla bir çağa damgasını vurmuş usta bir şâirdir. Divanını 24 yaşında iken tertip etmiş ve 26 yaşında ölümsüz eseri *Hüsn ü Aşk*'ı yazmıştır. Sebk-i Hindî'nin ve Divan şiirinin bizdeki son büyük üstadı yine odur. Aşağıda kısaca açıklamaya çalışacağımız gazel, onun dillere destan olmuş şaheserlerinden biridir. Şiirin aslı 7 beyittir ve İsmail Dede tarafından mâhur makamında bestelenmiştir. Gazel şu beyitle başlar:

Yine zevrâk-ı derûnum kırılıp kenâre düştü
Dayanır mı şişedir bu reh-i seng-sâre düştü

Gönül kayığım yine parçalanıp kıyıya düştü (sâhile vurdu). (Elbette böyle olacaktı! Çünkü) bu gönül sırçadandır ve taşlık bir yola düştü; dayanması ne mümkün!?...

Zevrâk, bir çeşit küçük ve nârin kayıktır. İnce işçilik ve sanatla yapılmış olup saltanat kayıklarının bir boy küçüğüdür. Ancak kelimenin bir de "pul şişe" anlamı vardır. Pul şişeler de çok ince ve narin yapıdadır. Hacca gidenler bu

küçük şişeler ile Zemzem getirip dostlarına hediye ederlermiş. Eskiden, sarıkların tülbenti arasında pul şişe ile Zemzem taşıyanlar dahi bulunurmuş. Genellikle sekerat hâlindeki hastaların dudaklarını pul şişelerdeki Zemzem ile ıslatmak da âdettendir.

Zevrâk kelimesinin her iki anlamı da burada insan gönlünü niteler ki gönülün narinliğini, kırılgan oluşunu, hassasiyet gösterilmesi gerektiğini bildirir.

Beytin ilk mısraı okunduğunda kelimenin kayık anlamı ön plana çıkar. Şâirin aşk denizinde fırtınalara tutulduğu, nihayet bu fırtınalara dayanamayıp kırıldığı ve parçaların sâhile vurduğu anlatılır. Aşk denizinin fırtınaları ise o yolda çekilen acılar, ıstıraplar ve aşkın insan ruhuna tesir eden dalgalanışlarıdır.

Beytin ikinci mısraı okunduğunda zevrâk kelimesinin pul şişe ve sırça anlamı kendini gösterir ki bu durumda taşlık bir yola düşen şişenin kırılmaktan kurtulamayacağı anlaşılır. Sözkonusu edilen taşlık yol da yine aşkın çetin ve elem dolu yoludur.

Tasavvuf, ilâhî aşkın zorlu yollarından başarıyla geçmeyi amaçlar. Bu yolda kişiler yaralanabilir, sıkıntı içinde kalabilir, acı ve elem çekebilir ve hatta zaman zaman yoldan geri kalıp her şeye yeniden başlamak zorunda kalabilirler. Bu iş, sivri uçlu taşlar döşenmiş bir yolda sırça taşımak kadar zordur ve dikkat ister. Ancak bir kere şişeler kırıldı diye yoldan dönmek olmaz. Nitekim şâirin, beytin başında "yine" kelimesini kullanmasının sırrı burada yatar.

O zamân ki bezm-i cânda bölüşüldü kâle-i kâm
Bize hisse-i mahabbet dil-i pâre pâre düştü.

Can meclisinde emel kumaşının bölüşüldüğü o zamanda, bize sevgiden hisse olarak (şu) paramparça gönül düştü.

Önce "bezm-i cân" tamlamasını açıklayalım. Can kelimesinin mevhum bir varlığa ad olduğunu hepimiz biliriz. Bir mânâ ismi olarak yerine göre ruh demek olur ki bu durumda tamlama âlem-i ervâhtaki Bezm-i elest'i karşılar. Bezm-i elest'ten murâd, Kur'an-ı Kerim'de sözü edilen

(Ârâf, 172) bezm-i ezeldir. Allah, ruhlar âlemini yarattığı zaman bütün ruhlara hitâben "Elestü bi-Rabbiküm (Ben sizin Rabbiniz değil miyim)?" buyurunca ruhlar "Kâlû: Belâ "(Evet, Sen bizim Rabbimizsin, dediler). İşte o zaman ikrar vermiş olan insanoğlu, dünya hayatına geldiği zaman bu verdiği söze sâdık kalmalıdır. Çünkü Allah, sözünden dönen olmasın diye ruhları birbirine şâhid tutmuştur. Tasavvuf inancına göre en eski zaman, en eski meclis olarak bilinen bu mecliste verilen söz, ancak sülûk ile yerine getirilebilir. Aksi takdirde bu sözden dönme tehlikesi vardır. Bunun için gönüllerin hakikî aşk ile dolu olması gerekir. Tarikatlardaki zikir meclisleri de bu can meclisinden bir nümûnedir. Aşk ve mahabbetle yanan sâliklerin her biri bir cân kimliğiyle, ezel bezminde verilen söze sadakat göstermiş olurlar. Tabiî bu meclisten herkesin emelleri, arzuları doğrultusunda birer hisseleri vardır.

Mevlevîlikte cân kelimesinin "tarikata gönül veren sâlik" anlamı da mevcuttur. Nitekim şu epizotta Şeyh Galib'in kelimeyi bu anlamında kullanmayı murad ettiğini görürüz:

Rivâyete göre Galib Dede Galata Mevlevîhânesi'nin postnişîni iken bir fakir gelir ve tarikat ıstılâhınca derviş olmak istediğini anlatmak için,

- Şeyhim, izin ver, soyunacağım, der.

Galib Dede adamın bedava aşa konup ense yaparak kışı tekkede geçirmek istediğini anlamıştır. Ancak zavallının hâline bakar ve yoksul, perîşân kıyafetine içi yanar. Der ki:

- Soyunmak kolay; fakat ondan evvel seni bir giydirmeli.

Sonra el çırpıp meydancıyı çağırır:

- Götür şu can'ı. Bir kat elbise alıp giydirsinler.

Bütün bunlardan sonra, şâir, ezel bezminde herkesin birşeylere sahip olduğunu, orada Kalem Levh'a kaderleri yazarken Allah'ın Rab olduğunu kabûl eden kullara da ilâhî kudretin pek çok ihsanlarda bulunduğunu, emel kumaşından herkese bol bol verildiğini ve zamanı gelince bu takdirin kazâya dönüşerek kumaş üstündeki desenler miktarınca

arzuların bu âlemde gerçekleştiğini; oysa kendisinin o meclisten yalnızca paramparça bir gönül kazanabildiğini; hâlihazırdaki perişân hâlinin, inkisârının, ıstıraplarının vb. çile hâlinin sebebinin bu olduğunu, ancak bütün bunların yine de bir hisse-i mahabbet (sevgi ve aşk hissesi) olarak kendisi hakkında takdir edildiğini, bunun için de şikâyet değil şükür içinde bulunduğunu, zira her şeyden önde ve herşeyden öte, istediği tek şeyin mahabbet(-i Hakk) olduğunu, bu yüzden gönlünün pâre pâre oluşuna üzülmediğini vs. söylemektedir. Binaenaleyh beytin geneline bakıldığında ne şikâyet, ne de şükür edildiğini anlamak okuyucuya bırakılmıştır. Böylece herkes kendisine uygun gelen davranış biçimini anlayabilecektir. Bu ustaca söyleyiş Galib Dede imzasını açığa vurur.

Gehi zîr-i serde desti geh ayağı koltuğunda
Düşe kalka hasta-i gam der-i lûtf-ı yâre düştü

Gam hastası, kâh desti başının altında; kâh ayağı koltuğunda olduğu hâlde, düşe kalka (geldi), sevgilinin lütuf kapısına düştü.

Bu beyit âdeta sanat göstermek için söylenmiştir. İnsan gerçekten beyte nasıl mânâ vereceğini şaşırıyor. İlk mısraı kelimeler üzerinde durarak inceleyelim:

Gehî/geh: Kâh; bazan.
Zîr-i ser: Başın altı, yânî omuz.
Desti: a. (Şarap dolu) testi; b. Dest (el)-i.
Ayağı: a. Ayak-ı (ayağı); b. (şarap) kadeh-i.

Beytin ikinci mısraında anlam açıktır. Gam hastası düşe kalka sevgilinin lütuf kapısına düşer (erişir). Gam; keder, sıkıntı demektir. Bedenî ve ruhî arızalar için ortak olarak kullanılabilir. Birinci mısradaki kelime yığınları bize hem ruhî, hem de bedenî rahatsızlıkları bildirmektedir. Şöyle ki: "Gam hastası, kâh şarap testisi omuzunda, kâh kadehi koltuğunun altında olarak..." dediğimizde şâirin ruh çalkantılarını, bunun neticesinde kendinden geçtiğini, ilâhî aşk şarabıyla sarhoş olduğunu anlarız. Böylesine kendinden geçen kişi elbette ki doğru dürüst yürüyemeyecek ve hedefine dü-

şe-kalka gidecektir. Tasavvuf yolunda bu gidiş istenmese de normal karşılanabilir.

"Gam hastası bazan eli başının altında, bazan da ayağı koltuğunda olarak..." dediğimizde ise âşıkın bedenî rahatsızlığına hükmederiz. Elinin başı altında oluşu, başını dik tutamayacak denli hasta oluşuna ve devamlı düşen başına eliyle destek verdiğine; ayağının koltuğunda oluşu ise o ayakların yürüyecek dermandan yoksun bir hâlde bazı bazı dinlendirilerek gidişine sebep olduğuna delalet eder. Bu gidiş âdeta bir bacağı kısa insanın aksayarak düşe-kalka ilerleyişidir. O hâlde âşıkın kolunu kanadını kıran, başına ağrılar veren bir dış etken gerekir. İşte bu aşkın tesiridir. Bu aşk, yerine göre acı verir ama yerine göre de kolsuz-kanatsız uçurur. Şâir, ihtimâl ki birtakım tereddütler, ruhî birtakım medd ü cezirler, Yunusvarî telvinler ile dopdolu olduğu bir dönemde bu beyte ruh üflemiştir. Nitekim bu beyit, bir gam hastasının ıstırap içindeki kıvranışlarını hiç saklamadan ve çok zengin çağrışımlar ile terennüm etmektedir. Desti ve ayağı kelimelerindeki îhâm-ı tenasüp ve dolayısıyla ortaya çıkan tevriye de anlamın vüs'atine kapı aralar.

Meh-i bürc-i ârızında gönül oldu hâle mâil
Bana kendi tâliimden bu siyah sîtâre düştü

Gönlüm, sevgilinin (aydınlık) yanağının burcundaki ayda (ay girmiş burcu andıran yanağında) bulunan ben'e tutuldu. (Böylece) bana kendi talihimden bu kara yıldız düştü.

Öncelikle söylemek gerekir ki şâir sevgilisinin yanağını bir dolunay, yanak üzerindeki benini de o dolunay üzerinde görülen kara bir yıldıza benzetiyor. Bunun için de eski kozmoğrafya bilgilerinden istifâde ediyor.

Burç, günümüzde de pek çok kişinin inandığı, kökü ilm-i nücûma dayanan bir gayb ilmidir. Buna göre güneş, bir yıl boyunca on iki eşit dilim içerisinde ve her bir dilimde bir takım-yıldızın etkisinde bulunur. Zodyak üzerindeki bu on iki takım-yıldız hamel (koç), sevr (boğa), cevzâ (ikizler), seretân (yengeç), esed (aslan), sünbüle (başak), mîzân (terazi), akrep, kavs (yay), cedy (oğlak), delu (kova) ve hût (balık) isimlerini taşır. Eskilere göre her insan bu yıldızlardan birinin tesirindedir. Bu yıldız o kişinin doğduğu zamanda güneşin içinde bulunduğu burçtadır. Yıldızlar insanların duygu, ahlâk, huy ve sıhhatleri üzerinde tesirli olurlar. Her bir yıldızın ve dolayısıyla burçların özellikleri ayrı ayrıdır. Keza bu burçların birbirleriyle dostlukları ve düşmanlıkları da sözkonusudur. Bu özellikler o burçlardaki insanları da etkiler. Nitekim "yıldızı barışmak, yıldızı kararmak" deyimleri bu inançtan doğmuştur. Yıldızların hareket ve durumları da o yıldız içinde yer alan burcun insanlarına aynen akseder. Gezegenler burçlar içerisinde içten dışa doğru, tıpkı soğan kabuğu gibi birbirini saran katmanlar hâlinde şöyle sıralanır: Ay (meh, kamer), Utarid (Merkür), Zühre (Venüs), Güneş, Merih (Merih), Müşteri (Jüpiter), Zühâl (Satürn). Her bir gezegenin de kutluluk ve kutsuzluk zamanları vardır. Burcun başladığı günden itibaren her bir zaman diliminde bu kutluluk ve kutsuzluk tedrîcen değişir. Tıpkı ayın hilâlden yarım ve dolunaya erişmesi ve tekrar hilâle dönmesi gibi.

Şâir beyitte sevgilinin yanağını ay girmiş burca benzetiyordu. O hâlde ayın burçlar arasındaki yerini incelememiz gerekir. Eski astronomiye göre ay sa'd-ı mutavassıt (orta kutluluk) ve neyyir-i asgar (küçük nurluluk)dır. Tabiatı îtidâl üzre bârid ve râtıptır (kuru ve nemli). Burçları ayın tesirindeyken doğanlar sebatsız, kararsız ve hayalci olurlar. Endişeli, zayıf ve metanetsizdirler. Özellikle ayın hâkim olduğu pazartesi gündüzü ile cuma gecesi bu hâlleri doruk noktaya ulaşır. Ay'ın dostu güneştir. Uğurlu rengi beyazdır. Keten, kamış ve kuru otları çürütür. İnsanlar üzerinde özellikle dolunay mertebesinde çok etkili olur... vs.

Şâir bu beyitte bütün talihsizliğini burçlara ve yıldızlara bağlamaktadır. Bir defa ay burcunun sebatsız, kararsız, hayalci, zayıf ve metanetsiz karakteri içindedir. Sonra sevgilinin ay burcundaki yanağını görmekte ama talihsizliği yüzünden kısmetine siyah sitâre düşmekte, yıldızı kararmaktadır. Dahası, gönlü de bu siyah yıldıza (kara ben) meyletmektedir. Aslında aydınlık bir burçta ve iyi talihlilik içinde

kısmetinin böyle bir kara yıldız olması tezattır. Bu hâl, herşeyin güllük gülistanlık olduğu bir dönemde dahi acılarla, ıstıraplarla, çilelerle dolu olmaktır. Nitekim leff ü neşr sanatıyla da bu durum pekiştirilmiştir: İlk mısradaki yanağın aydınlığı ikinci dizedeki iyi talih ile; kara ben de siyah yıldız ile karşılanmıştır. Tarikat erbâbı da zaten gülmeyi değil, ağlamayı tercih etmez mi?!... En iyi hâllerinde dahi ruhlar, ilâhî aşk ile titremez mi?!..

Reh-i Mevlevî'de Gâlib bu sıfatla kaldı hayrân
Kimi terk-i nâm u şâna kimi îtibâra düştü

Gâlib, Mevlevîlik yolunda bu (Mevlevî) sıfatıyla kendinden geçti. Oysa (onun gibi olan) niceleri (bu yolda) şan ve şöhretten kurtulmak, niceleri de (saadet ve) itibâra kavuşmak hevesine düştü.

Reh-i Mevlevî, Mevlânâ Celaleddin-i Rumî'nin (1207-1273) kurduğu tarikat yolu, yani Mevlevîliktir. Galib Dede'nin 12 yıl (1787-1799) Mevlevî Şeyhi olarak Galata'da post-nişîn olduğu bilinmektedir. Şeyhlik, nâm ve şan kaydından kurtulmayı, hatta kendini gizlemeyi, benliğe kapılmamayı gerektirir. Buna rağmen bazı şeyhler vardır ki itibâr ve saygınlık peşinde koşarlar. Oysa bir şeyh için gerçek itibar ve saygınlık kendini halktan gizlemek ve böylece Tanrı katında yükselmekte yatar. Bu da hayret makâmı ile gerçekleşir. Beyitteki hayrân kelimesi buna işârettir.

Hayrân, esrar içenlerin sarhoşluk ve kendinden geçiş hâlleridir. Bu gün kullandığımız "hayran olmak" deyimi de bir olay karşısında âdeta esrâr içmişçesine kendini kaybetmek, o hadisenin hayreti içinde ne yaptığını bilmemek anlamını taşır. Yani parmağı ağzında kalakalmak gibi bir şaşkınlık ve şuursuzluk hâli... Gerçek erenlerin ilâhî aşk karşısında her hâlleri bu derece hayret ve hayranlık içinde geçer. Zira ilâhî sırlar (esrar) keşfedildikçe kişinin hayreti daha da artacaktır. Allah'ın kudreti karşısında hayran olmamak da elde değildir. Bu bakımdan şâir, Mevlevîlik yolunda daimî bir hayranlık içinde olduğunu, diğer bazı şeyhler gibi ne şan-şöhret ne de itibar endişesi taşımadığını anlatmaktadır.

İkinci dizedeki "kimi" kelimelerinin bilinen anlamı dışında "kimi zaman, bazan, arada sırada" gibi anlamları da vardır. Şâir, kelimenin bu anlamını da îhâm yoluyla kullanmaktadır ki o zaman beytin yorumu şöyle bir çehre alır: "Galib, Mevlevîlik yoluna girdiğinden beri bazan nâm ve şânı terk etmek (benlik ve mâsivâdan kurtulmak), bazan da bu yolda (manevî) itibar kazanmak sevdasına yöneldi ve bu iki hâl arasında hayran (kendinden geçmiş) vaziyette bocalayıp durmakta." Beyitte yine bir telvin sözkonusu ve yine ruh çalkantıları, yine medd ü cezîrler...

Kaddesallâhu sırrahu!..

RİNDANE GAZEL

Divan şiirinin en yaygın nazım şekli hiç şüphesiz gazeldir. Gerek derli toplu yapısı, gerek cazip konuları, gerekse söyleyiş kolaylığına vüs'at vermesi açısından divan şâiri, gazele büyük önem verir. Fuzulî'nin (ö. 1556) dediği gibi;

Gazel bildirir şâirin kudretin
Gazel arttırır nâzımın şöhretin

Ki her mahfilin ziynetidir gazel
Hıredmendler san'atıdır gazel

Gazeller işledikleri konulara ve bu konulara bağlı üslûplara göre değişik adlarla anılırlar. Sözgelimi aşkla ilgili her türlü acı, sıkıntı, mutluluk, sevgi, yakarış vs. içli duyguların anlatıldığı gazeller, *âşıkane gazel* adını alır. Fuzulî'nin gazelleri gibi. Kadının ve aşk zevkinin ağır bastığı gazellere *şâhâne gazel* denir. Nedim'in gazelleri gibi (ö. 1730). Hayat dersi veren, didaktik maksatlı ve veciz söyleyişli gazeller *hakîmâne gazel* adını alır. Nâbî'nin (ö. 1712) gazelleri gibi. Ancak Divan şâirlerinin hemen birçoğu dünya ve hayata aldırış etmeme, maddî ve manevî istiğna, hayattan tad alma, dertleri zevk edinme ve içki âlemlerinin cazipliğini anlatan *rindâne gazel*lere rağbet göstermişlerdir. Başta Sultanu'ş-şuara Bâkî (ö. 1600) olmak üzere birçok şâirin divanlarında bu tür gazellere sıkça rastlanır. Bu yazımızda Enderunlu Vasıf'ın (ö. 1824) bu türden bir gazelini ele almak istiyoruz. Bilindi-

ği gibi Vasıf, Türk edebiyatında en çok şarkı yazan şâirdir. O kadar ki şarkı nazım şekli, onun kaleminden gazel, müseddes ve muhammes formlarına da tatbik edilmiştir. Bu bakımdan rindâne söyleyişlerine sıkça rastlanır. Divan şiirinin, sözünü tamamlamak üzere olduğu bir dönemde, eskinin taklidi de olsa Vasıf'ın katettiği merhale oldukça önemlidir. Ele alacağımız şiiri onun divanından rastgele seçtik. Doğrusu, şiirinin daha ilk kelimesinde rind olduğunu söylemesi bize cazip geldi. Zaten hemen her Divan şâirinde bir parça rindlik düşüncesi hâkimdir. Hayatında hiç içki içmeyen birçok dini bütün şâirin dahi, çok zaman meyhaneden, içkiden, sakîden bahsetmeleri -gerçek tasavvuf ehli değillerse ve bu kelimeleri mecaz olarak kullanmadılarsa- rindâne bir hayat yaşadıklarını empoze etmek istemelerindendir. Çünkü rindlik bazı güzel hasletlere sahip olmayı gerektirir. Dünya işlerini hoş görmek; acıya-tatlıya, iyiye-kötüye aldırış etmemek bunların başlıcalarıdır. Rind için üzüntü ve neşe aynıdır. Hayat felsefesini böyle bir düşünceye oturtan şâir, kısmen kalender, kısmen bohem hayatını özler. Cihanı bir pula satmak her babayiğidin kârı değildir. Bu yol bir tür "hâne ber-duş"luktur. Divan şâirleri içinde rindliği gerçekten hayat felsefesi hâline getiren Ruhî (ö. 1606) ünlü terkib-i bendinde "Yuf harına dehrin, gül ü gülzârına hem yuf" diye haykırırken kaalini tercüman yapar. Keza onun,

Ben kimim bir rind-i şeydâ, meskenim meyhânedir
Duhter-i rej mahremimdir, hemdemim peymânedir

beytindeki meyhaneyi, duhter-i rezi (üzümün kızı = şarap) peymâneyi (kadeh), rindlik düşüncesi içinde verilmiş tasavvufî mecazlar olarak görürüz. Nâbî,

Kimdir bizi men eyleyecek bâğ-ı cinândan
Mevrûs-ı pederdi, gireriz hâne bizimdir

derken, Hz. Âdem'den kendisine baba mirası kalan cennet'e erinde gecinde mutlaka gireceğini söyler. El-hak doğrudur. Dinimiz, Şehâdet getiren her kulun cennete gireceği-

ni müjdeler. Ancak cenneti bu kadar rindâne istemek de ancak Nâbî'ye yakışırdı.

Enderunlu Vasıf Nâbî kadar ileri gitmezse de gerçek rindler sınıfına girdiğini aşağıdaki şiirinde ıspatlar.

GAZEL

1. *Rindiz ferah u zevk u safâ kaafilemizdir*
Bâr-ı gama lâkaydi-i dil râhilemizdir

(Biz, öyle bir) rindiz ki, mutluluk, zevk, eğlence ve esenlik kafilemizdir. Gönlümüzün kayıtsızlığı da gam yükü için bir yük devesidir.

Şâir bu beyitte bir kervan mazmunu gizlemiştir. Her ne kadar kervanın kendisi söylenmemişse de kâfile, yük ve yük devesi bizde bir kervan imajı uyandırmaktadır. Beytin son kelimesi olan "râhile"nin müştakları arasındaki "rıhlet" (göç) ve "rahl (deve semeri)" kelimeleri de bu arada hemen hatırlanmış olur.

Şâir, taşıdığı üzüntülerini gönlünün kayıtsızlığına yükleyip zevk ve mutluluk dolu bir kafile oluşturmuştur. Bu da üzüntüyü sevince tebdil etmek, dünya ile ilgili her türlü derdi zihinden silip atmak demektir. Böyle bir tutum, streslerle dolu günümüz dünyasının ucuz çekişmelerine ne güzel bir ilaçtır. İki asra yakın bir zaman önce, şâirin bu tespiti gerçek rindlik düşüncesinden kaynaklanır. Nitekim bir sonraki beyitte de buna benzer düşünceler ele alınmıştır.

2. *Yârin gam-ı hicrânı değil yalınız işgâl*
Yâran-ı gamın bârı da bir gâilemizdir

Bizi işgâl eden, yalnızca sevgilinin ayrılık acısı değil; gâilemizin biri de gam dostlarının yüküdür.

"Hicran" kelimesi ve divan şiirindeki hicran (sevgilinin ayrılık acısı) ile ilgili açıklamaları daha önce yazmıştık.

Beytin anlamına vukuf için "işgal" ve "gaile" kelimelerinin çeşitli anlamlarını ele almak gerekir. Sözlüklerde işgal kelimesi için şu karşılıklar verilmiştir: "1- meşgûl etme; işle uğraştırma. 2- işten alıkoyma. 3- tutma. 4. oyalama." Küçük

nüanslarla birbirinden ayrılan bütün bu anlamların, beyitteki mânâya uygun kullanıldığını görmekteyiz. Keza gâile kelimesi için sözlükler "1- dert; sıkıntı; keder. 2- felâket; musibet. 3- uğraştırıcı ve sıkıntılı iş. 4- muhârebe, savaş." anlamlarını yazar. Şâir de beytinde hemen her anlamı göz önünde bulundurmaktadır. Özellikle arka planda kalan "savaş ve muhârebe" anlamı, rindâne bir hayatın dışında kalıyor gibi görünse de divan şâirinin, sevgilisiyle ilgili olaylarda devamlı bir savaş hâlinde olduğu unutulmamalıdır.

Burada şâir, bir yandan sevgilisinin ayrılık acısı ile içli-dışlı iken, bir yandan da sevgilinin diğer âşıklarına ait sıkıntılara dûçâr olduğunu söylemektedir. Yani kendi sıkıntıları bir yana, rakiplerini de teselli etmek veya onlarla mücâdele etmek zorunda olduğunu hissetmektedir. Rindâne hareket tarzı da burada kendini gösterir. Rakiplerinin dahi üzülmesi ona acı verir. Kaldı ki onların hoşnudluğu kendi mutsuzluğu olacaktır. Ama serde rindlik varsa hiç bir şeye aldırış etmeye değmez. Tıpkı Aşkî'nin (ö. 1576)

Rind-i ser-bâz ana derler elin ayağ ediben
Der-i meyhânede gam yemez ayakkabı için

demesi gibi. Kadeh bulunamıyorsa, buna üzülmenin anlamı yoktur. Maksad içki içmekse, avuç ne güne duruyor!?.. Gerçi yol-yordama aykırıdır ama, nihayet bu da bir çaredir ve üzüntüye mahal bırakmaz.

3. *Şekvâ ne revâ zahm-ı hadeng-i siteminden*
Cevrin çekeriz ol kaşı yaygın çilemizdir

(Sevgilinin) sitem oklarının yarasından şikâyet şöyle dursun, o yay kaşlının eziyetini çile diye çekmekteyiz.

Divan şiirinde aşkın en önemli özelliklerinden biri, sevgiliden şikâyet etmemektir. Sevgilinin bitmez tükenmez cevirleri onun tarafından bir alınyazısı olarak kabûl edilmiştir. Şikâyet, sadakatsızlığı doğurur. Oysa âşık bütün ömrünü aşkındaki sadakatı göstermeye adamıştır. Buna karşılık sevgili bir kerecik lütuf gösterse; binlerce defa eziyet ve sitem eder. Bu sebeple sevgilinin sitemi bir lütuf olarak bilinmeli-

dir. Sabrın sonu selamet; cevr ü cefa ile sitemin sonu vuslattır.

Sevgilinin en önemli cevr ü cefa vasıtası gamze oklarıdır. Bu okun en acımasız olanı ise "hadeng" olarak bilinir. Hadeng kayın ağacından yapılan en üstün kaliteli okun adıdır. Hedefini asla şaşırmaz. Sitem okları ise âşıka bir iltifat sayılır. Âşık bu iltifatı görmezse rahatsızlık duyar. Ahmet Paşa (ö. 1497)

Anmaz oldun sanemâ cevr ü cefân ile beni
Böyle gözden mi savarsın seni candan seveni

derken sevgilinin cevr ü cefâsına ne kadar ihtiyacı olduğunu anlatır.

Vâsıf, yukarıdaki beyitte hemen hemen aynı duygular içindedir. Şikâyet şöyle dursun, sevgilinin cevr ü cefâsını kendisine çile (çille) edinmiştir. Beyitte "çekmek" mastarını da kullanarak "çile çekmeyi" hatırlatan şâir cazip bir îhâm-ı tenasüp yapmıştır. Çile, kelime anlamı itibariyle "yay kirişi" de demektir. Bu bakımdan şâir ikinci bir îhâm-ı tenasüp ile beyitteki yay ile sevgilinin yay gibi olan kaşlarını da gündeme getirerek, gerçek anlama ilave olarak "herkes tasavvuf uğrunda çile çekerken ben sevgilinin yay kaşlarından fırlayan sitem oklarının çilesini çekmekteyim." demek ister. Bilindiği gibi çile çekmek deyimi ıstılahî anlamının dışında bir de "eziyet ve sıkıntıya dûçâr olmak" anlamını ihtiva eder. Vâsıf aynı imajı başka bir beyitinde şöyle tekrarlar:

Dest-i cevrinde nice yıllar o kaşı yayın
Çekdiğim çille-i merdâne gelir hatırıma

Tasavvufta çile, dünyaya ait her şeyden el çekerek bir hücreye kapanıp 40 günlük nefis terbiyesi ve ibadet demektir. Çil kelimesi, Farsça'da 40 sayısının karşılığı olan "çihil" kelimesinin muhaffefidir. Arapça'da "erbain" denir. İnsan nefsinin mâsivadan geçmesi ancak 40 günde gerçekleşir. Herhangi bir tarikata girmek isteyen kişi önce bir yere kapanır ve her geçen gün yemesini, içmesini, uykusunu azaltarak ibadet ve fikirle meşgûl olur. Bu işe başlamaya "çileye girmek", bitirmeye de "çileden çıkmak" denir. Halk dilindeki "çileden çıkmak" deyimi, 40 günü tamamlamadan çileyi terketmek anlamından türemiştir. Daha çok, uygun olmayan, asabî durumlar ve çilede ibadet ve zikir gerekirken, sinirlenerek nefsine hakimiyet duygusunu yitirmek olmaz. Çilede de her şeyden önce nefsine gem vurabilmek önemlidir. Gönülde bir kir olarak bulunan şeytanî vasıfları yıkayıp bir süs olan Rahmanî vasıfları kuvvetlendirmek için girilen çile, bir riyazet ve sınav dönemi sayılır. Çünkü çileye giren kişi, dünyadan, toplumdan, gösterişten, güzel elbiselerden soyunur. Allah ile başbaşa kalır. Hatta bunun için örtündüğü elbiseler hariç üzerinde dünya nimeti bile bulunmaz.

Çileye girmenin bir âdabı vardır: Şeyh duâ ederek dervişi çilehâneye sokar ve bir Fatiha ile kapıyı kapatıp gider. Çilehânede bir seccâde (post), bir de Kur'ân-ı Kerîm bulunur. Derviş buradan yalnızca abdest tazelemek için çıkar. Giriş çıkışlarda kimseyle konuşulmaz ve oyalanıp zaman geçirilmez. Çiledeki kişiye her gün bir derviş tarafından yiyecek getirilir. İlk 40 gün zeytin ve bir testi su ile çilehaneye girenler de vardır. Çile müddetince her gün bir zeytin azaltılarak son gün bir zeytin verilmesi âdettir. Çilenin sonunda derviş, içerde hissettiklerini ve rüyalarını şeyhe anlatır. Şeyh gerek duyarsa onu tekrar çileye sokabilir. Eğer geri girmeyecekse bir kurban kesilir ve kurban etinin suyuyla yapılmış bir tabak tirit kendisine ikrâm edilerek kutlanır.

Çilenin her tarikatta değişik yolları vardır. Sözgelimi Mevlevîlik'te çile 1001 gün hizmet şeklinde sürer.

Eski toplumumuzda önemli bir yere sahip olan çile olayı, divan şâirlerini de etkilemiş ve onlar da sevgiliden dolayı çektiklerini bu çile dönemine benzetmişlerdir.

Ne çile çektiğimi bûriya-yı gamda fakîr
Görünce nakşını göstermek imkân hasır

(Sâbit)

Çille-i vahdeti Mansûr gibi çekmiş yoğ idi
İsmi Hallâc idi âhir o da kırdı kirişi

(Ali Haydar Molla)

gibi birçok beyitte çileyi, gerek gerçek, gerekse mecazî anlamda, eski toplumumuzun sosyal hayatının bir parçası olarak görürüz.

4. *Bülbül gibi biz mu'tekif-i ma'bed-i aşkız*
Şeb tâ-be-seher âh u nevâ nâfilemizdir

Biz, -tıpkı bülbül gibi- aşk mabedinde itikâfa girmişiz; akşamdan sabaha kadar ettiğimiz âhlar ve inleyişler ise nâfile ibadetlerimizdir.

Şâir bir önceki beyitte çile çektiğini söylemişti. Bu beyitte de itikâf hâlinden bahsediyor.

İtikâf, kendi isteğiyle bir mescide kapanıp ibadetle meşgul olmaktır. Daha çok Ramazan ayının son on gününde camilerin mahsûre denilen bölmesinde gerçekleştirirler. İtikâfa giren kişilerin derviş olması şart değildir. Günümüzde de itikâf geleneği devam etmektedir. Peygamberimiz Medine'de, her yıl Ramazanın son 10 gününü itikâf'la geçirdiği için âdeta sünnet hükmüne girmiştir. Bunun için itikâfın sünnet-i müekkede olduğunu söyleyen âlimler vardır.

İtikâfa daha çok nefsi öldürmek amacıyla girilir. İtikâfın şartları da çileye benzer. Zaruri olmadıkça dışarı çıkılmaz ve dünya kelâmı edilmez. Gündüz oruçta, gece ibadet ve tâatta devam edilir. Az uyunur, çok ibadetle meşgul olunur. Bir ayet-i kerimede de "(Ey Mü'minler!) Mescidlerde itikâfı ihtiyar ettiğiniz sırada kadınlara yaklaşmayınız*" emr-i ilâhîsi vardır. İtikâfa giren kişi, varsa kaza, yoksa nafile namaz eda eder.

İbadetin dört çeşidi vardır. Farz, vacip, sünnet ve nafile. Nafile ibadetler namaz, oruç ve tavaf için geçerlidir. Nafile ibadetler kulu Allah'a yaklaştırır. Nitekim bir hadîs-i kudsîde:

"... Her zaman kulum bana nafile ibadetleriyle de yaklaşmak ister. Nihayet Ben ona muhabbete derim. Artık ben kulumu sevince, onun işitir kulağı, görür gözü, tutar eli, yürür ayağı mesâbesinde olurum (ve bu azâlarıyla husûlünü

* *Kur'ân-ı Kerîm,* Bakara Sûresi, Âyet 177.

arzu ettiği bütün dileklerini veririm)*." buyurulmaktadır.

Şâir bu beyitte kendini bülbüle teşbih etmektedir. Bülbül, âdeta itikâfa girmiş gibi bütün zamanını gülü zikrederek geçirir. Şâirin gülü ise sevgilisidir. İtikâfta sabahlara kadar ve özellikle seher vaktinde ibadet daha huşû vericidir. Keza bülbül de seher vaktinde şeydalığını arttırır. Âşık için itikâf, aşk mabedinde gerekleşir. Akşamdan sabaha kadar onun için ağlayıp inlemeler de nâfile namaz yerine geçer. Nâfile ibâdet, farz ve sünnetten artık olarak Allah'a yakınlaşma amacıyla yapılan ibadettir. Bunun için herhangi bir kul, nâfile ibâdetten sorumlu değildir. Ancak üzerinde farz ibadet borcu olan kişi nâfile ibadet yapamaz. Eğer edâ edemediği farz namaz varsa, nafile yerine kazâ namazı kılar. Şâir bütün bunları söyleyerek demek ister ki: "Bizim aşk işinde eksiğimiz yoktur. Zaten aşkın icaplarını hiç eksiksiz yerine getiriyoruz. Buna ilâve olarak da ah edip inleyerek sevgiliye yakınlık talep etmekteyiz."

5. *Müştâkız o mehrûya felekde o kadar kim*
Her rûz-ı firâkı sene-i kâmilemizdir

Şu felek içinde o ay yüzlü sevgiliye, o kadar özlem duymaktayız ki ondan ayrı geçen her bir günümüz bize artık yıl gibi (uzun) gelir.

Beyitte geçen felek kelimesi tevriyeli kullanılmıştır. Tevriye, nükte yapmak maksadıyla birkaç anlamı olan bir kelimenin en uzak anlamını kastederek kullanma sanatıdır. Bu anlamlar mecaz veya gerçek olabilir.

Sordum nigârı dediler ahbâb
Semt-i vefâda doğru yoldadır

beytinde geçen "Semt-i Vefâ" ve "Doğru Yol" tamlamalarının kelime anlamları yanında bir de özel ad olarak kullanılmaları gibi. Burada uzak anlam olarak İstanbul'daki Vefâ semti ile Doğru Yol'u hatırlamak nükteyi ortaya çıkarır. İşte Vasıf da "felek" kelimesinin önce "gökyüzü, sema" anlamını sonra da uzak anlam olan "âlem, dünya" anlamını ha-

* *Sahîh-i Buharî Muhtasarı, Tecrîd-i Sarîh,* c. XII. (6. baskı), Ankara 1982, s. 202. vd.

tırlatarak nükte yapmaktadır. Birinci anlama göre elbette "felekte (gökyüzü)" bir "meh (ay)" bulunur. Uzak anlamda ise şâir "felekte (dünyada)" bir "mehrû (ay yüzlü)" sevgili istediğini belirtmekte, ona özlem duyduğunu anlatmaktadır.

Ona göre mehtâb doğmayan karanlık bir gece ne kadar kasvetli ise; mehrû (ay yüzlü) sevgili olmayan dünya da o kadar çekilmezdir. Hatta şâir bir de mübâlağa yaparak sevgilisiz geçen her bir ayrılık gecesini bir artık yıl olarak gösterir. Bilindiği gibi her dört yılda senenin gün sayısı bir gün artar. Miladi takvimde Şubat ayının dört yılda bir 29 çekmesi bundandır. Hicri takvimde de aynı artık yıl sistemi mevcuttur.

Şâirin durumunu artık varın siz düşünün!

6. *Değmez sühan-ı bî-mezemiz câize Vasıf*
Nakdîne-i tahsin-i ehibbâ sılemizdir

Ey Vasıf! Şu zevksiz (!) şiirimize câize (verilmeye) değmezse (!) de; bizim gerçek câizemiz dostların paradan daha değerli olan takdirleri ve beğenip alkışlamalarıdır.

Hemen her divan şâiri bir parça da olsa kıymetinin bilinmediğinden şikâyet eder. Vasıf da yazdığı şiire nakit caize verilmemesine üzülmekle beraber kendisini beğenilmekle teselli eder.

Eskiler tevazu dairesinden dışarı çıkmazlar, kendilerini övmeyi sevmezlerse de arada sırada böylesi te'kîdü'l-medh bîmâ-yüşbîhuz-zemm (yeriyormuş gibi övme) yolunu tutarlar. Vasıf, kendi şiirine "zevksiz" ve "caîzeye layık değil" derken aslında nükte yapıp tam bunların zıt anlamlarını zihinlere yerleştirir. Zaten okuyucu da şiirin gerçek değerini görerek buna hak verir.

Caize veya sıle, divan şiirinin bir çeşit te'lif hakları kanunu da sayılır. Eskiden bir şâir, yüksek mevkilerde bulunan birisine bir şiir -özellikle medhiye- sunarsa, o kişi de âlicenaplık gösterip şâire bahşiş ve yardım verirdi. Caize para cinsinden olduğu gibi giyecek, mal, mülk cinsinden de olurdu.

Peygamberimiz, huzurunda bir kaside okuyarak

Müslüman olduğunu açıklayıp İslam'ı yüceltici beyitler söyleyen ünlü şâir Ka'b b.Züheyr'e hırkasını ihsan etmiştir. Bu şiir Kaside-i Bürde adıyla ünlüdür. Peygamberimizin bu ihsanı daha sonra âdeta bir sünnet gibi telakkî edilmiş ve övülen kişiler, şâire caize vermeyi âdet hâline getirmişlerdir. Bunların başında Gazneli Mahmud yer alır. Öyle ki sarayında 400 kadar şâir bulunduğu hâlde sultanu'ş-şuarâsı Unsurî onun verdiği caizeler ile sofra takımını altından yaptıracak kadar zengin olmuştur. Bunun için Emevî ve Abbasî saraylarında caize çok revaç bulunmuştur.

Şâirlerin geçim vasıtası elbette yalnızca caize değildir. Hele Osmanlı sarayında asla böyle bir durum vâki olmamıştır. Hiç bir onurlu kişi, açıktan açığa dilencilik yapar gibi başkasından bir şey istemez. Kaldı ki Divan şâirlerinin çoğu üstün görevlere sahip ülkenin seçkin insanları arasında yer alırlardı. Medhiyelerde övülen kişiler hakkındaki mübâlağalı söyleyişler, caize maksadıyla değil, divan şiirinin sanat örgüsüne uygun yapısından, belki çok zaman şâirin samimî hislerinden kaynaklanır. Bunun karşılığında övülen kişi de şâire bir atiyyede bulunursa, bu durum aradaki samimiyet, sevgi, saygı ve sanatseverlikten ileri gelir. "Mârifet iltifâta tâbidir" mefhûmunca caizeyi verenin de, alanında içi rahattır. Ne verende kibir, ne alanda mahçupluk olmaz. Başta da dediğimiz gibi caize bir tür te'lif hakkıdır. Bazı şâirlerin medhiyeleri sonunda üstü kapalı da olsa caizeden söz etmeleri ise kanunî haklarını korumak gibi düşünülmelidir.

Yeri gelmişken Divan şiirinin son zamanlarda uğradığı saldırıların en başında caize meselesi yer alır. Sanki "sanat, para için" yapılıyormuş gibi aksettirilen bu tür bir yorum, kökünü ve kökenini hazmedemeyen birkaç haramzadenin kuru iftirasından başka bir şey değildir. Kaldı ki tarihimizin hiç bir döneminde o günlerdeki kadar sanatçılara değer verilmemiştir. Bu gün aynı zihniyette insanların sanatçılara yeterli ilginin gösterilmediğini söyleyip durmaları ise daha şaşırtıcıdır. Hani bir zengin çıkıp da beğeneceği her bir mısra için bir altın vereceğini söylese eminiz önce caize

tenkitçileri boy gösterir. Ve o kişiyi göklerden aşırmakta yarışırlar.

Üstelik Divan şâirlerinin söz ve mânâ ihtişamına erişemeden. O zaman ister istemez Nev'î'nin (ö. 1599)

Bağteten olmuş iken tutî gurâba hem-nişin
Yine şekvâyı gurâb eyler garâbet bundadır

müfredini hatırlayacaktır.

—°—